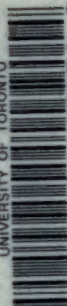


UNIVERSITY OF TORONTO

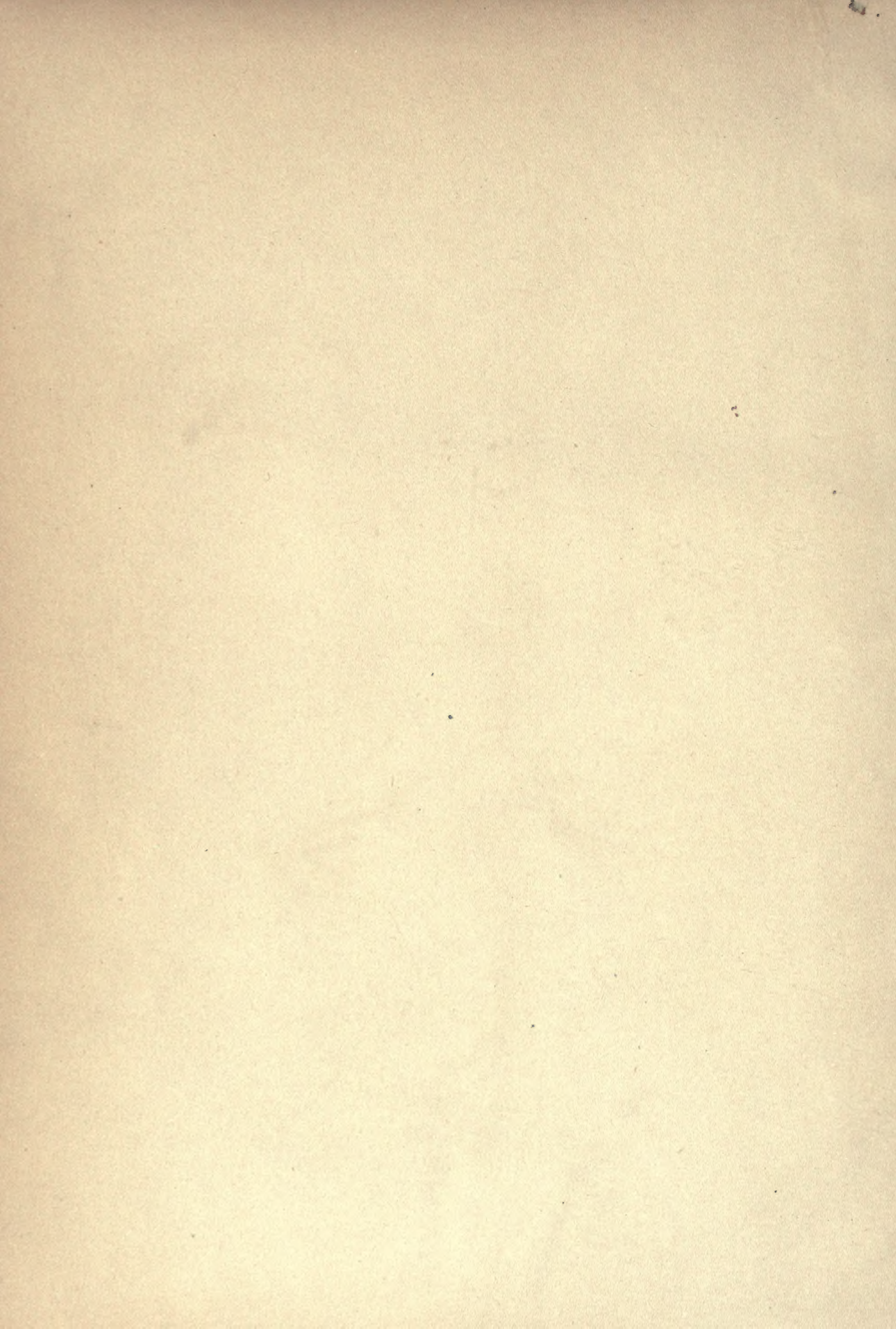


3 1761 01188653 8









ESSAIS
SUR
L'ART ÉGYPTIEN

Art
M4126es

Grakont

Alexandrie, nov.

G. MASPERO

Membre de l'Institut,
Directeur général du Service des Antiquités
de l'Égypte.

ESSAIS
SUR
L'ART ÉGYPTIEN



484903

2. 2. 49

LIBRAIRIE ORIENTALE ET AMÉRICAINE
E. GUILMOTO, ÉDITEUR. PARIS

SEEN &
PRESERVATION
SERVICE

AVERTISSEMENT

Les pages qui suivent ont été écrites en plus de trente ans et publiées à des intervalles plus ou moins éloignés, les plus vieilles dans les Monuments de l'Art Antique de mon pauvre camarade Olivier Rayet, le reste dans la Nature à la requête de Gaston Tissandier, dans la Gazette des Beaux-Arts, dans les Monuments Piot, et surtout dans la Revue de l'Art Ancien et Moderne où l'amitié de Jules Comte leur offrit l'hospitalité. Comme la plupart de ces recueils n'ont pas accès aux cercles purement scientifiques, elles sont demeurées presque ignorées des gens du métier, et elles leur paraîtront nouvelles pour la plupart. Aussi bien ne leur étaient-elles pas destinées : j'ai voulu, en les composant, familiariser le grand public, qui en soupçonnait à peine l'existence, avec plusieurs des beaux morceaux de la sculpture ou de l'orfèvrerie égyptiennes, et lui montrer de quelle manière il convient les aborder pour en apprécier la valeur. Les uns, après des vicissitudes diverses, avaient déjà trouvé leur asile dans les galeries de Paris ou du Caire, et j'en ai rédigé les notices dans mon cabinet, en déduisant à loisir les raisons de mes jugements. J'ai saisi les autres au sortir de terre, le jour même ou le lendemain du jour où on les découvrait, et je les ai décrits tout d'un trait sous l'impression de leur premier choc : ils me dictèrent eux-mêmes ce que je disais d'eux.

Quelques-uns s'étonneront peut-être de rencontrer les mêmes idées

développées longuement en plusieurs endroits du livre. S'ils veulent bien se reporter en pensée au temps où j'écrivais, ils verront que ces répétitions y furent nécessaires. Les égyptologues, absorbés par le travail du déchiffrement, n'avaient guère d'yeux alors que pour les textes littéraires, historiques ou religieux, et les amateurs ou les curieux, ne rencontrant chez les savants de profession rien qui les aidât à interpréter sainement les manifestations caractéristiques de l'art égyptien, en étaient réduits à les enregistrer sans toujours les comprendre, faute de connaître les concepts qui leur avaient imposé leurs formes. On admet aujourd'hui qu'elles sont utilitaires avant tout, et qu'elles furent commandées, à l'origine, par le ferme propos d'assurer le bien-être de la survivance humaine dans une existence au delà : peu le savaient il y a trente ans, et, pour convaincre les autres, il fallut insister sans cesse sur les preuves et en multiplier les expressions. Certes, j'aurais pu en supprimer des parties, mais, si je l'avais fait, ne m'aurait-on pas reproché à bon droit d'avoir dénaturé et presque faussé un passage de l'histoire des arts égyptiens ? Les idées qui en régissent notre conception présente ne sont pas arrivées d'emblée au point où elles en sont. Elles ont surgi l'une après l'autre et elles se sont répandues par vagues successives d'intensité inégale, accueillies favorablement chez ceux-ci, repoussées par ceux-là : j'ai dû m'y reprendre à dix fois et de dix manières différentes avant d'obtenir qu'elles fussent adoptées presque universellement. On se moqua d'abord de moi, quand j'avancai qu'il y avait eu en Égypte non pas un art unique, identique à lui-même d'une extrémité de la vallée à l'autre sauf des nuances d'exécution à peu près imperceptibles, mais une demi-douzaine au moins d'écoles locales, ayant chacune leurs traditions et leurs principes et divisées souvent en plusieurs ateliers dont j'essayais de déterminer la technique. Les incrédules se sont ralliés à mon avis par la suite : j'aurais eu mauvaise grâce à effacer des articles qui ont contribué à les convertir, du moins je l'espère, les redites qui ont entraîné leur conviction.

Je m'assure d'ailleurs qu'elles pourront rendre à mes lecteurs d'aujourd'hui le même service qu'elles rendirent alors à mes confrères en égyptologie. Lorsqu'elles leur auront bien fait entrer dans l'esprit les imaginations égyptiennes de l'existence d'avant et d'après la tombe, ils comprendront ce qu'est l'art égyptien et pourquoi il s'est montré réaliste avant tout : il s'agissait pour lui, non pas de créer un type de beauté indépendant de la personne des individus qui en fournissaient les éléments principaux, mais d'exprimer en toute vérité les traits qui constituent celle-ci et qu'elle doit conserver identiques aussi longtemps que quelque chose d'elle persiste parmi les vivants et les morts. Mais à quoi bon résumer ici de manière forcément incomplète des notions qu'on lira exposées amplement dans le corps du volume? Mieux vaut user du peu d'espace qui me reste pour remercier les éditeurs qui m'ont autorisé gracieusement à reproduire les gravures qui accompagnaient mes articles, Jules Comte, les directeurs de la Nature, et mes vieux amis de la librairie Hachette. Ils ont ainsi collaboré à ce livre, et c'est à leur complaisance qu'il devra une bonne part de son succès.

Paris, le 5 octobre 1942

ESSAIS SUR L'ART ÉGYPTIEN

LA STATUAIRE ÉGYPTIENNE

ET SES ÉCOLES¹

Ce n'est pas sans une certaine mélancolie que j'ai ouvert l'ouvrage de M. de Bissing²; il n'a tenu qu'à moi de le faire. Ebers avait proposé à l'éditeur Bruckmann de me confier la tâche, et j'étais sur le point de traiter avec celui-ci lorsque les préparatifs d'un Congrès d'orientalistes, qui devait avoir lieu à Paris en 1897, m'ayant enlevé tout ce que mes cours et l'impression de mon *Histoire* me laissaient de loisir, je fus contraint de renoncer à ce projet. M. de Bissing, moins encombré de besognes que je ne l'étais alors, consentit à risquer l'aventure et nul n'était mieux armé que lui pour la pousser à fond. La recherche des matériaux, l'exécution des clichés typographiques, la composition du texte et sa mise au net exigèrent de lui huit années de voyages et d'effort continu ; il donna la première livraison vers la fin

1. Extrait du *Journal des Savants*, 1908, p. 1-17.

2. F. W. VON BISSING. *Denkmäler ägyptischer Skulptur*, Texte in-4 et atlas in-folio. Munich, Bruckmann, 1906-1908.

de 1905 et, depuis lors, cinq autres livraisons se sont succédé rapidement qui forment presque la moitié de l'œuvre, soixante-douze planches in-folio et les portions du texte explicatif afférentes aux planches.

I

Le titre n'est pas tout à fait exact au moins jusqu'à présent. La sculpture égyptienne connaît en effet, outre les statues et les groupes en ronde-bosse, les bas-reliefs souvent de dimensions énormes qui décorent les tombeaux ou les murailles des temples. Or, M. de Bissing n'a guère admis aux honneurs de la publication que des statues et des groupes : les rares spécimens qu'il nous présente du bas-relief n'ont pas été empruntés aux ruines mêmes, mais ils ont été choisis parmi les pièces de musée, stèles ou fragments d'édifices détruits. Ce sont les monuments de la statuaire égyptienne qui défilent sous nos yeux par ses soins plutôt que ceux de la sculpture entière.

Cela dit et l'étendue du champ d'action ainsi définie, on doit confesser franchement qu'il a presque toujours choisi heureusement les pièces à reproduire. Sans doute, on regrettera de ne point rencontrer plusieurs morceaux célèbres, *le Scribe accroupi* du Louvre ou *la Vache de Dêr-el-Bahari*; la faute n'en est pas à lui et peut-être réussira-t-il à surmonter les obstacles qui l'ont obligé à nous priver d'eux. Aussi bien les omissions ne sont-elles pas nombreuses; lorsque la liste qu'on lit sur la couverture de la première livraison sera épuisée, les amateurs et les savants auront à leur disposition à peu près tout ce qu'il leur faudra pour suivre l'évolution de la statuaire égyptienne, depuis les origines lointaines jusqu'à l'avènement du christianisme. Les Écoles de l'époque grecque et romaine, dédaignées injustement par les archéologues qui ont écrit sur ces matières, ne manqueront pas à la série,

et pour la première fois les gens qui ne sont pas du métier pourront décider par eux-mêmes si tous les artistes de la décadence méritent également le mépris ou l'oubli. C'est un tableau complet que M. de Bissing a voulu nous retracer, non pas une esquisse restreinte aux moments principaux de l'art entre la IV^e dynastie et la XXX^e. Rien de pareil n'avait été tenté sérieusement avant lui, mais sur beaucoup de points il a dû se frayer les chemins qu'il a parcourus. Il est arrêté pour l'instant au commencement des temps saïtes, et nous n'avons pas encore les moyens de juger si le plan qu'il s'est imposé est mené jusqu'au bout d'une rigueur et d'une fermeté partout égales; un examen rapide des parties parues nous montrera qu'il a été exécuté avec ampleur et avec fidélité.

Quatre planches sont consacrées à l'Égypte archaïque, encore les deux premières portent-elles le fac-similé des bas-reliefs qui décorent la stèle de l'Horus Qâ-âou et la soi-disant *palette* du roi que nous appelons Nâr-mer, faute d'avoir déchiffré son nom. C'est peu en vérité, mais les fouilles ont été si pauvres en monuments de ces âges reculés que c'est à peu près tout ce que l'on peut citer d'eux; seules les statuettes du Pharaon Khâsakhmouï auraient valu la peine d'être ajoutées en plus. Quoi qu'il en soit de cette omission, les objets figurés nous donnent une idée suffisante du degré d'habileté auquel les sculpteurs d'alors étaient parvenus. Certes, la stèle de Qâ-âou ne vaut pas celle du *Roi-Serpent* qui est au Louvre¹; elle est pourtant d'un assez bon style et le faucon d'Horus y est plus près de l'animal vrai que ne le seront plus tard ceux du protocole. De même, les scènes gravées sur la *palette* de Nâr-mer témoignent d'une virtuosité incontestable dans la façon d'attaquer la pierre. Le dessin des personnages est moins schématique et leurs allures sont plus dégagées que dans les compositions de l'art classique, mais on sent que l'ouvrier n'a pas encore des notions

1. On peut se demander d'ailleurs si la stèle du *Roi-Serpent* est un original ou bien une restitution du temps de Sétouf I^{er}.

très nettes sur la manière d'ordonner un tableau et d'en grouper les éléments. Avouons néanmoins que les bas-reliefs sont supérieurs de beaucoup aux statues connues jusqu'à présent. Nous possédons de celles-ci une demi-douzaine environ qui sont éparses à travers le monde. M. de Bissing en a étudié une à l'exclusion des autres, celle qui est au musée de Naples, et peut-être jugera-t-on qu'elle suffit, si l'on s'en tient aux impressions de pure esthétique : rien n'est plus gauche ni plus rude. La tête et la face passeraient à peu près, mais le reste est de mauvaises proportions, cou trop court, épaules et poitrine massives, jambes sans finesse sous un jupon pesant, pieds et mains démesurés; et l'on ne saurait accuser de ces défauts la dureté de la matière, car le *Scribe* du Caire, qui est en calcaire, les étale tous aussi flagrants que les bonshommes en granit de Naples, de Munich ou de Leyde. Je n'ose pas conclure que ce sont bien là des fautes constantes chez les Thinites : les statuettes de Khâsakhmouï sont d'une facture moins lourde et qui s'approche davantage à celle des ateliers plus récents. Si les ruines nous en ont rendu peu qui aient de la valeur, cela ne prouve pas qu'il n'y en eût point d'excellentes : il faut prendre patience et attendre qu'un hasard heureux nous sorte de la médiocrité.

L'empire memphite a fourni treize planches et je crains qu'il n'y en ait pas assez. Le nombre des chefs-d'œuvre et surtout celui des pièces qui, sans avoir de prétentions à la perfection, offrent de l'intérêt par quelque côté, est si considérable que M. de Bissing aurait trouvé facilement, ne fût-ce qu'au musée du Caire, de quoi doubler son nombre. Affaire d'éditeur et question d'économie très probablement : je n'en regrette pas moins l'absence d'une demi-douzaine de statues qui auraient eu bonne mine à côté du *Scribe* de Berlin. Du moins, les espèces principales de l'époque sont-elles représentées par de fort bons types, les statues du Pharaon assis et recevant l'hommage par deux des Chéphrên du Caire, celle du Pharaon debout par le Pioupi

en bronze, celles des particuliers debout et isolés ou en groupes par notre Chéikh-el-Beled, puis par le Sapoui et par la Nasi du Louvre ou par le couple de Munich, celles des particuliers assis par le *Scribe* de Berlin et par un des *lecteurs* du Caire ; une des statues du Caire, de travail moyen, est pourtant curieuse en ce qu'elle nous montre un prêtre entièrement nu, ce qui n'est pas ordinaire, et circoncis, ce qui est moins ordinaire encore. Trois fragments conservés à Munich et provenant de trois stèles, une stèle complète du Caire, un épisode emprunté au tombeau d'Apoui dont le Caire possède une muraille presque entière, proposent à l'examen des étudiants des spécimens de bas-reliefs, sans toutefois leur laisser soupçonner la variété de motifs et l'abondance de détails qu'on rencontre d'habitude dans les nécropoles de Sakkarah ou de Gizéh. Réduit à ces éléments, le livre de M. de Bissing produira sur ceux qui l'auront parcouru l'impression d'un art très noble et très élevé par l'inspiration, minutieux et savant dans l'exécution matérielle, mais monotone et enfermé dans un cercle assez étroit de concepts et de formes expressives. Il est juste d'ajouter qu'il n'est pas terminé et que, grâce au système adopté de planches doubles et triples, rien n'est plus facile que d'intercaler des documents nouveaux entre ceux des livraisons déjà parues. Certaines des lacunes seront comblées assurément, et les additions nous permettront de juger en meilleure connaissance de cause la valeur de l'ancienne École memphite.

Les notices du premier empire thébain sont plus nombreuses, et l'on y peut étudier l'histoire de la statuaire pendant le très long intervalle qui sépare l'époque héracléopolitaine de la domination des Pasteurs. Il y a là, pour la XI^e dynastie, outre l'étonnante statue de Montouhotpou III, des bas-reliefs ou des peintures recueillies à Gébélén dans les ruines d'un temple de Montouhotpou I. Nous avons ensuite, à la XII^e dynastie même, les statues assises de Sanouosrit I, de Nofrit et d'Amenemhait III, le sphinx d'Amenemhait III que

Mariette avait déclaré être le portrait d'un roi hyksôs, une admirable tête de roi conservée au musée de Vienne, et des pièces d'un intérêt moindre parmi lesquelles il faut mentionner un curieux bas-relief de Sanouosrit I dansant devant le dieu Minou à Coptos. Pour la XIII^e dynastie et pour les suivantes, je ne vois encore que le Sovkhotpou du Louvre, la tête barbare de Mit-Farès et le Sovkemsouf de Vienne, mais attendons les livraisons prochaines avant de décider jusqu'à quel point M. de Bissing a su utiliser les documents que cette époque lui prodiguait. Le second empire thébain, si riche en souvenirs de toute espèce, ne lui offrait que l'embarras du choix : le musée du Caire renferme à lui seul la matière de deux ou trois volumes, surtout depuis les fouilles heureuses qui ont conduit Legrain à la *favissa* de Karnak. Les sujets en faveur desquels il s'est décidé ont leur importance particulière : ils sont chacun une vraie tête de colonne, le type d'une série qu'il aurait pu dans bien des cas reproduire presque entière tant le hasard nous a servis au cours de ces années dernières. Ces statues des Aménôthès, des Thoutmôsis, des Ramsès, des Harmais sont célèbres et il n'est plus nécessaire de les dénombrer l'une après l'autre : le lecteur les reverra agréablement au passage, et il n'aura qu'à admirer l'habileté merveilleuse avec laquelle le photographe les a saisies et l'imprimeur a fait valoir l'adresse du photographe. L'imagerie du volume est souvent parfaite, et telles des planches, ainsi celles où l'on voit la tête de l'un des sphinx d'Amenemhaït III, sont si bien venues qu'à les regarder on éprouve presque la sensation de l'original. Il y a pourtant çà et là quelques tirages trop appuyés, où l'épaisseur de l'encre a empâté et dénaturé les modelés. D'une manière générale, la plupart des défauts que j'ai notés sont dus à cette malheureuse question des encres : je sais trop, par ma propre expérience, quelles difficultés l'obstination des ouvriers suscite sur ce point pour ne pas excuser et M. Bruckmann et M. de Bissing.

II

Voilà pour l'illustration : la portion publiée du texte en rehausse grandement l'intérêt et elle assure une valeur durable à l'ouvrage. Elle contient, en effet, les indications de provenance, de migration, d'emplacement actuel, de conservation et au besoin de restaurations que l'objet comporte : des descriptions curieusement fouillées et des bibliographies fort étendues complètent les suggestions de l'image et nous instruisent aux jugements antérieurs. Les notices les plus courtes mesurent deux colonnes in-4° très compactes et soutenues de notes abondantes; beaucoup sont de véritables mémoires où le sujet est examiné sous toutes ses faces et épuisé autant qu'il peut l'être. Des vignettes intercalées, ou bien exposent l'objet sous un jour différent de celui de la planche, ou bien placent sous les yeux du lecteur quelques-uns des motifs analogues qui sont cités dans la discussion. La répétition des mêmes types a entraîné M. de Bissing à morceler parfois le développement, et l'on est contraint alors de chercher sous plusieurs rubriques avant de savoir entièrement son opinion. C'est là un inconvénient grave, si toutefois il n'y est pas remédié dans l'introduction : peut-être trouverons-nous là toutes les observations réunies en corps de doctrine, avec renvois justificatifs à chacune des notices en particulier.

Les jugements de M. de Bissing sont toujours motivés fortement : ils témoignent d'un goût affiné ou d'un tact sûr et il y en a peu auxquels les gens du métier ne souscriraient pas volontiers. Ça et là pourtant j'aurais des réserves à y faire, par exemple, à propos du Chéphrên de Gizéh. Après avoir discuté tout au long et réfuté les raisons que Borchardt croyait avoir de l'attribuer à une École saïte, il en arrive à déclarer que c'est peut-être la copie tardive d'une œuvre

contemporaine au Pharaon. J'ai eu récemment l'occasion de l'étudier de près, afin de lui trouver le poste qui lui convient le mieux dans le musée et de déterminer la hauteur du socle sur lequel il doit reposer ; reprenant l'un après l'autre les arguments de Borchardt et les hypothèses de Bissing, il m'a paru que la date assignée par Mariette au moment de la découverte, sous le coup de la première admiration, est bien la seule qui reste admissible. Le détail archéologique est celui de l'âge memphite, et les particularités de style que Bissing signale et qui sont réelles ne sont pas assez accusées pour justifier l'attribution à une époque postérieure ; j'y vois uniquement les divergences qu'on remarque en tout temps entre des œuvres sorties d'ateliers divers et peut-être rivaux. Les artistes qui taillèrent les *doubles* en diorite destinés à la pyramide du Pharaon, n'avaient certainement pas eu les mêmes maîtres que ceux à qui nous devons le Chéphrên en albâtre et les statuettes royales de Mitrakinéh : la différence d'origine suffit à expliquer qu'elles ne se ressemblent point. Je crains qu'en appréciant certaines sculptures, Borchardt et d'autres n'aient été dominés malgré eux par les idées qui ont régné longtemps sur l'uniformité et sur la monotonie de l'art égyptien. Il leur a paru qu'à une même époque la facture et l'inspiration devaient demeurer toujours identiques et, partout où ils ont relevé des désaccords, ils les ont attribués uniquement à un éloignement dans le temps. Il faudrait pourtant s'habituer à penser que les choses n'en allaient pas autrement chez les Égyptiens qu'elles ne vont chez nous. Il y avait plus d'un atelier dans une cité telle que Memphis, et ils possédaient tous leurs traditions, leurs manies, leur faire, qui les distinguaient entre eux et qu'on retrouve sur leurs œuvres comme une marque de fabrique. On s'évitera à l'avenir bien des erreurs de classement si l'on se persuade que, beaucoup des particularités que nous commençons à distinguer sur les statues et sur les bas-reliefs, peuvent être des maniérismes d'École et ne sont pas toujours des indices d'âge relatif.

Le soin que M. de Bissing a pris de rendre son dû à chacun des savants qui ont découvert une pièce, ou qui ont parlé d'elle, mérite d'autant plus d'être loué que beaucoup parmi les Égyptologues de la génération présente ont adopté le parti de négliger ce qui s'est dit ou écrit avant eux. Archéologie, religion, grammaire, histoire, il semble qu'ils ont la prétention d'insinuer à leurs lecteurs que rien de ce qu'ils touchent n'avait été étudié, et que la bibliographie d'un sujet commence avec le premier mémoire qu'ils lui ont consacré. Si court que soit le passé de l'Égyptologie, il est difficile à connaître et l'on ne s'étonnera pas que M. de Bissing en ait altéré quelques traits ou ignoré quelques autres. Il attribue, par exemple, à Wiedemann le mérite d'avoir reconnu dans la queue d'animal que les rois s'attachent aux reins, non pas une queue de lion mais une queue de chacal¹; je ne sais pas si j'ai été le premier, mais je crois bien l'avoir constaté avant Wiedemann². Un peu plus loin, je regrette que Bissing n'ait point connu la notice que j'ai écrite pour la statue de Montou-hotpou, dans le *Musée égyptien*³ : j'aurais été curieux de savoir s'il accepte mon explication de la disproportion qu'on y voit entre les pieds, les jambes et le buste. Il me paraît, en effet, qu'elle n'était pas destinée à être de plain-pied avec le spectateur, mais qu'elle devait poser dans un naos, sur une estrade assez élevée à laquelle on accédait de face par un escalier : vue de bas, en raccourci, l'effet de la perspective rachetait les exagérations de la forme et rétablissait l'équilibre entre les parties. Il semble d'ailleurs que Bissing n'a pas connu la livraison du *Musée* où il est question de ce Montou-hotpou, car il ne la cite pas non plus à propos de l'Amenemhait III découvert au Fayoum par Flinders Petrie⁴. Plus loin encore, il aurait

1. BISSING, 2, *Tafel mit dem Namen des Königs Atothis*, note 6.

2. J'ai même signalé l'existence au Musée de Marseille (*Catalogue*, p. 92, n° 279, d'une de ces queues en bois.

3. *Musée Égyptien*, t. II, pl. IX-X, et p. 25-30.

4. *Musée Égyptien*, t. II, pl. XV et p. 41-45.

eu lieu d'indiquer que Legrain a recueilli, dans les boues de la *farissa* à Karnak, les débris d'une statuette en granit noir qui ressemble à l'admirable Ramsès II de Turin, à tel point qu'elle pourrait presque en être la réplique ou une sorte de maquette originelle¹. La tête manque malheureusement, mais nous avons réussi à reconstituer le corps presque en entier : s'il n'est pas du même sculpteur qui modela si amoureuxment la statue de Turin, il est issu du même atelier royal. Les quelques différences qu'on signalerait à la rigueur, entre les deux, proviennent uniquement de l'inégalité de taille : il a fallu simplifier certains détails ou en supprimer dans la plus petite.

On voit par ces exemples qu'il n'y a rien de bien grave dans les omissions ou dans les oublis : l'étonnant n'est point qu'il y en ait, mais que, parmi une masse telle de références, il n'y en ait pas davantage. J'aurais peut-être à chicaner M. de Bissing sur plusieurs des théories ou des points de doctrine qu'il examine à chaque instant, mais j'attendrai pour le faire qu'il ait élaboré en système les éléments répandus à foison dans les notices. Il y a toutefois une critique que je lui adresserai dès à présent : il ne parle presque pas des Écoles en lesquelles l'Égypte se partageait, si bien qu'on est tenté d'en conclure qu'il croit, comme beaucoup des archéologues d'aujourd'hui, à l'existence d'une École unique qui aurait travaillé de manière presque uniforme sur toute l'Égypte à la fois. Il est certain pourtant qu'il y en eut toujours au bord du Nil plusieurs qui possédaient chacune leurs traditions, leurs poncifs, leurs façons d'interpréter le costume ou la pose des individus, et dont les œuvres ont une physionomie assez particulière pour qu'on sépare aisément l'un de l'autre les groupes qu'elles forment. Ici encore, il me paraît que l'on a pris parfois les variétés d'exécution qui résultent de leurs enseignements pour des signes d'âge, et qu'on a réparti entre plusieurs siècles des morceaux qui sont contemporains à quelques

1. MASPERO, *Guide to the Cairo Museum*, 1906, p. 156-157, n° 550.

années près mais qui procèdent de maîtrises distinctes. Je n'ai pas remarqué que M. de Bissing ait commis des erreurs de ce genre : sa pénétration naturelle et son expérience des monuments l'en ont préservé. Toutefois, j'aurais souhaité qu'il abordât la question plus résolument qu'il ne l'a fait et, qu'après avoir laissé entendre dans plusieurs endroits qu'il admettait l'existence de ces Écoles, il en définît les caractères au fur et à mesure que la marche de son travail amenait de leurs œuvres sous les yeux du lecteur. Il en a touché quelques mots à propos des sphinx de Tanis et de la statue d'Amenemhait III, mais il aurait pu saisir l'occasion du Montouhotpou, par exemple, afin de montrer ce qu'étaient les tendances de l'art thébain à sa naissance : il les aurait poursuivies dans leur évolution, et l'Aménôthès I^{er} de Turin lui aurait peut-être servi à nous enseigner comment elles s'étaient développées ou modifiées entre les débuts du premier empire de Thèbes et ceux du second. Un passage de la notice des soi-disant sphinx Hyksôs me porte à espérer qu'il en agira de la sorte pour l'École tanite à propos des célèbres *Porteurs d'offrandes* : je souhaite vivement que mon espoir ne soit pas déçu.

III

Autant que j'en puis juger, il y eut dans la vallée du Nil au moins quatre grandes Écoles de sculpture, à Memphis, à Thèbes, à Hermopolis et dans la région orientale du Delta. J'ai essayé plus loin d'esquisser l'histoire et de définir les caractères principaux de la thébaine¹ : je n'y reviendrai donc ici qu'autant qu'il sera nécessaire pour faire comprendre en quoi elle se distingue des trois autres.

Et d'abord, il est vraisemblable que la première en date de celles-ci,

1. *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1906, t. X, p. 241-252, 337-348 ; cf. p. 91-120 du présent volume.

la memphite, est simplement le prolongement et la suite d'une thinite antérieure. Si je compare en effet les quelques objets d'art véritable qui nous sont parvenus des Thinites aux œuvres parallèles dont les nécropoles de Gizéh, de Sakkarah et du Fayoum nous restituent tant d'exemplaires, je suis frappé des ressemblances d'inspiration et de technique qu'il y a entre les deux. Nous n'avons pas de statues originaires de Thinis même, mais les stèles, les amulettes en ronde-bosse, les fragments de meubles minuscules qu'on a recueillis dans les tombes d'Omm-el-Gaâb trouvent leur contre-partie exacte dans les pièces similaires qui proviennent des fouilles d'Abousir-el-Malak ou de Méïdoum et du sous-sol des résidences memphites. Je crois discerner qu'il y avait au début dans la plaine des Pyramides des ouvriers médiocres, capables toutefois de fabriquer tant bien que mal une statue d'homme assis ou debout : c'est à ces gens-là que j'attribue la statue n° 1 du Caire, le Matonou (Amenten) de Berlin, le Sapouï (Sépa) du Louvre et quelques autres moindres. On y observe en effet les mêmes fautes, tête hors de proportion avec le corps, cou engoncé, épaules montantes, buste épannelé sommairement et sans respect des dimensions de chaque partie, bras et jambes lourds, épais, anguleux. Leur rudesse et leur gaucherie, comparées à la belle venue des deux statues de Méïdoum qui pourtant leur sont presque contemporaines, étonneraient, si l'on ne songeait que ces dernières, commandées pour des parents de Sanofraouï, sortent des maîtrises royales. Le transfert de la capitale à Memphis, ou plutôt dans la région qui s'étend de l'entrée du Fayoum à la fourche du Delta, eut nécessairement pour effet d'appauvrir Thinis-Abydos : les tailleurs de pierre, architectes, statuaires et maçons accompagnèrent la cour, et ils implantèrent dans ses résidences nouvelles les traditions et les enseignements de leurs patries respectives. Selon ce qu'on voit dans les tombeaux de Méïdoum, le dernier style thinite, ou plutôt le style de transition de la III^e dynastie, offre exactement les mêmes caractères que le style perfectionné de la IV^e, de la V^e et de la VI^e mais avec des

allures moins compassées. Les poses des personnes ou les silhouettes des animaux sont déjà schématisées et cernées dans les lignes qui les enfermeront presque jusqu'à la fin de la civilisation égyptienne, mais le détail est plus libre et il serre la réalité de plus près ; on y sent seulement cette tendance à la rondeur et à la mollesse qui domine dès Chéops et Chéphrên. Les Memphites ont cherché à idéaliser leurs modèles plus qu'à les copier fidèlement, et, tout en respectant la ressemblance générale, ils ont voulu imposer au spectateur l'impression de la majesté calme ou de la douceur. Leur manière fut adoptée à Thinis par choc en retour, et, de la IV^e à la XXVI^e dynastie, on peut dire qu'Abydos resta presque une succursale de l'école memphite qui pourtant procédait d'elle. Les productions n'y diffèrent de celles des Memphites que par des points secondaires, sauf pendant la XIX^e dynastie, où Sétoui I^{er} et Ramsès II ayant appelé chez elle de leurs sculpteurs thébains, elle devint quelques années durant un fief artistique de Thèbes.

Si l'on voulait indiquer en un seul mot le caractère de cet art thinito-memphite, on pourrait dire qu'il aboutit à un idéalisme de convention par opposition au réalisme de l'art thébain. Grâce aux fluctuations de la vie politique, qui firent alternativement de Memphis et de Thèbes les capitales du royaume entier, l'esthétique de ces deux villes gagna les cités avoisinantes et elle ne leur permit point de se former un art indépendant : Hieracléopolis, Béni-Hassan, Assiout, Abydos, relevèrent de Memphis, tandis que le Saïd et la Nubie, de Dendérah à Napata, demeurèrent du ressort de Thèbes. En un endroit pourtant, une école originale surgit et persista assez longtemps dans Hermopolis la Grande, la cité de Thot. Là on remarque, dès la fin de l'Ancien Empire, des sculpteurs qui s'attachèrent à exprimer avec un naturalisme scrupuleux, et souvent avec une recherche de laideur voulue, les allures des individus et les mouvements des masses humaines. Il faut voir de quelle humeur ils ont interprété, dans les deux tombeaux dits *des gras* et *des*

maigres, les extrêmes de l'obésité et de l'émaciation chez l'homme et chez les animaux. La région où ils fleurirent est si mal explorée qu'on ignore encore combien de temps leur activité s'exerça de façon continue : elle est au plus haut sous le premier empire thébain, à Berchéh, à Béni-Hassan, à Chéikh-Saïd, mais le moment où elle nous apparaît le plus évidente, c'est vers la fin de la XVIII^e dynastie, sous les Pharaons hérétiques. Lorsqu'Aménôthès IV fonda sa capitale de Khouïtatonou, s'il y installa probablement quelques maîtres thébains, il y utilisa à coup sûr les ateliers d'Hermopolis. Les scènes gravées aux hypogées d'El-Tell et d'El-Amarna procèdent du même esprit et du même enseignement que celles des *tombeaux des maigres et des gras* : on y observe les mêmes déformations caricaturales de la personne humaine, la même souplesse et quelquefois le même emportement dans les gestes et dans les attitudes. L'élément d'importation thébaine prévaut dans nombre de portraits, mais c'est aux Hermopolitains qu'il convient d'attribuer les cavalcades, les processions, les audiences royales, les scènes populaires, dont l'inspiration et l'exécution offrent un contraste si saisissant avec celles des tableaux analogues qui décorent les murailles de Louxor ou de Karnak. La chute de la petite dynastie atonienne arrêta net leur activité ; privés des vastes commandes qui avaient ouvert un champ nouveau à leur esprit d'entreprise, ils retombèrent dans leur routine provinciale, et nous n'avons pas encore assez de documents pour savoir ce que leurs successeurs devinrent dans la suite des siècles.

Au Delta nous apercevons dès le début deux styles assez différents. Vers l'Est, à Tanis et dans le voisinage, c'est, aux débuts du premier empire thébain, une véritable école dont les productions ont une physionomie si particulière que Mariette n'hésita pas à en gratifier les Pasteurs : depuis les travaux de Golénischeff, on sait que les sphinx soi-disant Hyksôs sont d'Amenemhaït III, et qu'ils appartiennent à la deuxième moitié de la XII^e dynastie. Cette école tanite se perpétua à

travers les âges ; elle florissait encore sous la XXI^e et sous la XXII^e dynastie, ainsi que le prouve le beau groupe des porteurs d'offrandes au Musée du Caire. Les traits prédominants y sont l'énergie et la rudesse du modelé, surtout de la face humaine : ses maîtres ont imité un type et des modes de coiffure appartenant, comme Mariette l'indiquait naguère, aux populations mi-sauvages du lac Menzaleh, les *Égyptiens dans les marais* d'Hérodote. Il me semble que l'on distingue encore leur manière à l'époque gréco-romaine sur les statues de princes et de prêtres que nous avons au Musée du Caire : toutefois l'habileté technique y est moindre que chez les sphinx et les porteurs d'offrandes. Le Centre et l'Ouest du Delta subirent au contraire l'influence de Memphis, autant qu'on en peut juger par les rares débris qui y subsistent de l'ancien Empire. Sous les Thébains, la dépendance s'accuse, et tout ce qui nous vient de ces régions ne diffère en rien de ce que nous tirons des nécropoles memphites. Vers l'époque éthiopienne seulement et sous l'impulsion des successeurs de Bocchoris, une école saïte se révèle à nous qui, empruntant à la memphite sa facture générale, serre pourtant la nature de plus près, et s'efforce d'imprimer un cachet individuel à certains éléments de la figure humaine qu'on avait traités jusqu'alors d'une façon large et pour ainsi dire abstraite. Le modelé de la face y est aussi ressenti que dans les belles œuvres de l'école thébaine, avec plus de fini toutefois et avec des effets moins heurtés ; les ravages de la vieillesse, rides, pattes d'oie, mollesse des chairs, maigreur, y sont enregistrés avec une curiosité inusitée chez les générations précédentes, le crâne enfin y est détaillé si minutieusement qu'on dirait presque une pièce d'étude pour l'anatomie. Ce mouvement vers le réalisme savant, commencé d'instinct au sein de l'école, s'accrut et s'accéléra au contact des Hellènes qui, à partir de Psammétique I^{er}, pullulèrent dans les cantons du Delta. Certains bas-reliefs d'Alexandrie et du Caire, qu'on date du règne de Nectanébo II et que je rapporterai volontiers à celui d'un des premiers

Ptolémées¹, peuvent être considérés comme les témoins subsistants d'une sorte d'art mixte, analogue à celui qui se développa deux siècles plus tard à Alexandrie ou à Memphis, et dont notre Musée possède des exemples assez rares.

On conçoit que je n'ai pas eu la prétention d'enfermer en ces quelques lignes le résultat complet de mes recherches sur les écoles dont on constate dès maintenant la présence dans l'Égypte antique. J'ai tenu seulement à montrer le rôle qu'elles ont pu jouer aux temps historiques, et à quelles erreurs se sont laissé entraîner ceux qui ont écrit l'histoire de l'art égyptien sans soupçonner leur existence ou sans prendre en considération ce que nous savons d'elles. M. de Bissing ne les ignore point, et sans doute se réserve-t-il de les apprécier dans son introduction. Il a tant de matériaux à sa disposition qu'il lui sera facile de rectifier mes hypothèses et de les confirmer où il sera nécessaire ; son livre y gagnera de n'être plus un simple recueil de monuments décrits isolément, mais un véritable traité de sculpture ou tout au moins de statuaire égyptienne

J'en aurais un regret sincère s'il y manquait, mais même alors j'aurais le droit d'affirmer qu'il s'est tiré à son honneur d'une entreprise où il n'avait pas eu de prédécesseurs. Les quelques planches que j'ai insérées dans les *Monuments de l'art antique*, il y a un quart de siècle, et les notices dont se composent les livraisons parues du *Musée égyptien* ont pu procurer aux savants et aux amateurs un avant-goût des surprises que l'Égypte nous réservait sur le fait de l'art ; elles ont été trop peu nombreuses et elles ont porté sur des sujets trop dispersés dans le temps pour qu'il soit résulté d'elles un corps de doctrine. Ici au contraire, ce sont près de deux cents pièces que l'on rencontrera, classées selon l'ordre des dynasties et inédites pour la plupart ou mieux reproduites que par le passé. Chacune d'elles sera accompagnée d'une

1. *Le Musée Égyptien*, t. II, p. 90-92.

analyse où les recherches dont elle a été l'objet précédemment seront exposées et discutées ; pour la première fois, les égyptologues et le grand public auront sous les yeux et dans les mains l'apparat artistique et critique nécessaire à juger la valeur des pièces principales de la statuaire égyptienne. Ce qu'il a fallu à M. de Bissing de patience et de flair bibliographique pour recueillir dans les bibliothèques les renseignements qu'il a semés à mains pleines à chaque page de ses notices, ceux-là se le figureront aisément qui connaissent l'étendue de la littérature égyptologique et son éparpillement. Ce n'a été là pourtant que le moindre de sa tâche ; l'appréciation des objets mêmes a exigé de lui une attention toujours éveillée, et par suite, une tension d'esprit continue qui aurait épuisé promptement un homme moins entraîné aux minuties de l'observation artistique. Dans d'autres branches de la science, les matières ont été brassées et rebrassées si souvent pour la plupart que presque toujours la moitié de la besogne est à peu près faite ; chez nous, rien de semblable n'existe, et, dans bien des cas, M. de Bissing a dû aborder des objets que personne n'avait connus avant lui et sur lesquels aucune étude préalable n'avait été essayée. Qu'il se soit fatigué parfois et qu'on puisse çà et là reprendre à ses jugements, il l'avoue de bonne grâce ; ce qui m'étonne, c'est qu'on ait aussi rarement l'occasion de les réformer, même partiellement.

Je souhaite donc que la fin de cet excellent ouvrage ne se fasse pas attendre trop longtemps. Me sera-t-il permis d'ajouter qu'après l'édition présente, qui est de luxe, une édition populaire serait la bienvenue ? Nous autres égyptologues, nous sommes condamnés à payer nos livres si cher que le prix de ces *Denkmaler* ne nous effraie pas, mais ailleurs on y regarde de plus près ; une reproduction en un format plus petit, et qui coûtât moins, contribuerait beaucoup à répandre la connaissance de l'art égyptien dans des classes de lecteurs où le livre présent ne pénétrera pas.

SUR QUELQUES PORTRAITS DE MYCÉRINUS¹

C'a été longtemps une question de savoir si les statues des rois et des particuliers égyptiens nous offrent des portraits fidèles du tout ou simplement approchés. Non qu'on niât jamais que leurs auteurs eussent voulu les faire aussi semblables que possible, mais on hésitait à croire qu'ils y eussent réussi. L'air d'uniformité que l'emploi réitéré des mêmes expressions et des mêmes poses répand sur elles encourageait à penser que, se jugeant incapables de transcrire justement les nuances de conformation ou de physionomie propres à chaque individu, ils les avaient écartées de parti pris comme indifférentes au genre de service auquel elles étaient destinées : si l'âme ou le double à qui elles fournissaient un corps indestructible reconnaissaient en elles assez de leur corps périssable pour pouvoir s'y attacher sans dommage au cours de leur existence posthume, ils estimaient avoir rempli suffisamment leur tâche. L'étude des monuments a dissipé ces doutes. Qui, ayant manié attentivement une de ces têtes saïtes dont le crâne et le visage présentent des caractères si nettement individuels, ne reste pas assuré que tant de particularités notées avec cette félicité curieuse indiquent le ferme propos de transmettre à la postérité l'apparence exacte du modèle? Que si, poussant plus avant, nous abordons le second âge thébain, nous y constaterons bientôt, grâce aux hasards qui nous ont

(1) Extrait de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, t. XXXI, p. 241-254.

livré bien conservés les cadavres d'une cinquantaine de princes et de princesses, avec quel succès les ateliers royaux ont perpétué sur la pierre les effigies de leurs contemporains : le profil de Sétouï I^{er} photographié dans son cercueil coïnciderait ligne pour ligne avec celui de ses bas-reliefs de Karnak ou d'Abydos, n'était la maigreur qui résulte de l'embaumement. Remontons maintenant à huit ou dix siècles encore au delà, et recherchons quel parti les maîtres sculpteurs du premier âge thébain ont tiré de leurs Pharaons : les statues d'Amenemhait III et des Sanouasrit ont l'accent si personnel que nous aurions tort de supposer qu'elles peuvent être autre chose qu'une image sincère jusqu'à la brutalité. Les deux Chéphrên du Caire étaient seuls naguère encore à nous suggérer la conviction que les temps memphites ne le cédaient en rien sur ce point de la ressemblance aux siècles moins éloignés de nous : la découverte récente d'une dizaine de Mycérinus nous interdit d'en douter désormais.

Ils n'ont pas quitté l'Égypte pour la plupart. Le premier qui nous arriva (fig. 1) entra chez nous par achat en 1888, avec quatre statuettes de Naousirriya, de Mankahorou, de Chéphrên et peut-être de Chéops. D'après les renseignements que Grébaut recueillit alors, elles avaient été trouvées ensemble, deux ou trois semaines auparavant, par des fellahs de Mit-Rahinéh, sous les ruines d'une petite construction en briques située à l'est de ce qui fut jadis le lac sacré du temple de Phtah à Memphis. Ce n'était pas là certainement leur place originelle, mais elles avaient vraisemblablement orné d'abord chacune la chapelle funéraire annexée à la pyramide de son souverain : leur transfert à la ville et leur réunion dans l'endroit d'où elles sortent ne sont pas antérieurs au règne des derniers Saïtes ou des premiers Ptolémées. C'est alors, en effet, que la haine de la domination étrangère ayant exalté chez le peuple l'amour de tout ce qui était foncièrement égyptien, la piété envers les Pharaons glorieux d'autrefois se raviva : leurs sacerdoces se réorganisèrent et ils reçurent de nouveau le culte dont des

siècles d'oubli les avaient déshabitués. Aucune de nos figures n'est de grandeur naturelle, et le Mycérinus de diorite, qui n'est pas un des moindres, atteint à peine la hauteur de cinquante-cinq centimètres. Il trône sur un dé cubique avec cette impassibilité que le Chéphrên nous a rendue familière, et le buste raide, les poings aux cuisses, il laisse aller droit devant lui le regard blanc que l'étiquette impose à Pharaon, tandis que la foule des courtisans et des vassaux défile à ses pieds : son nom, gravé sur les côtés du siège, à droite et à gauche de ses jambes, ne nous aurait pas appris ce qu'il est que nous l'aurions deviné à son port. La facture, sans être des meilleures qui se puissent imaginer, ne laisse pas d'être bonne : toutefois, la tête est grêle par rapport au torse, et, dans le principe, on ne manqua pas d'attribuer ce défaut à l'étourderie du sculpteur. On observa d'ail-



FIG. 1

Le Mycérinus de Mit-Rahiné.
Diorite. Musée du Caire.

leurs que le visage n'était pas sans rappeler celui de deux des autres Pharaons, et on l'expliqua par la parenté, le second, Chéphrèn, étant le père de Mycérinus, et le troisième, peut-être Chéops, son grand-père. Ce fut un motif de présumer qu'on avait là des portraits, mais ces portraits étaient-ils authentiques? Plusieurs égyptologues de Berlin, que leur ingéniosité naturelle incitait alors à reviser les jugements de Mariette sur l'art, pensèrent discerner dans certains détails de costume et d'ornementation la preuve que, si ce n'étaient pas là des figures de fantaisie pure, c'étaient du moins des copies d'originaux anciens exécutées très librement sous une des dynasties saïtes, et leur théorie, repoussée par les savants qui avaient une expérience plus longue, troubla cependant la majorité. Elle ne tarda pas à être renversée par les faits, mais comme il arrive souvent, les conséquences qu'on avait déduites d'elle lui survécurent par force d'habitude : beaucoup d'entre nous craignirent, pendant quelques années encore, de s'avancer trop s'ils déclaraient franchement que notre Mycérinus était ce que nous l'avions intitulé sur la foi de son inscription, le vrai Mycérinus.

Ils ne le firent qu'à partir de 1908, alors que Reisner et ses Américains, fouillant à Gizéh aux alentours de la troisième pyramide, mirent au jour des monuments qu'avec la meilleure volonté du monde personne ne put assigner à une époque différente de celle de Mycérinus. Il semble que le renom de piété dont le roman populaire l'avait entouré n'était pas immérité complètement, au moins en ce qui touche sa propre divinité, car les ouvriers retirèrent des ruines de sa chapelle, avec les éléments d'une innombrable vaisselle funéraire en toutes sortes de pierres, les fragments d'une multitude de statues en albâtre, en schiste, en calcaire et en brèches rares. Il y en avait dans la masse d'inachevées ou de dégrossies à peine, car, le souverain étant mort tandis qu'on les façonnait, les travaux avaient été interrompus aussitôt, selon l'usage oriental, et les chantiers abandonnés en débandade.

Celles qui étaient terminées déjà et menées à leur place furent culbutées on ne sait à quelle époque, peut-être au temps où Saladin démantela les pyramides pour construire les remparts nouveaux et la citadelle du Caire, puis leurs pièces si maltraitées qu'une quantité énorme en a disparu : c'est au plus si, d'une centaine de couffes que les Américains ramassèrent, ils retirèrent, outre cinq ou six têtes intactes, de quoi reconstituer à peu près complètement deux statues en albâtre. La meilleure des têtes (fig. 2) est chez nous, au Caire, et elle ressemble assez à celle de notre statuette pour qu'on n'eût pu hésiter à reconnaître Mycérinus, quand même l'endroit d'où elle sort ne nous l'aurait pas laissé deviner. La statue qui nous est échue de la trouvaille (fig. 3, p. 25) est assise, mais le bloc sur lequel elle est sculptée ne tient pas d'aplomb sur sa base, si bien qu'elle se renverse légèrement en arrière. D'autre part, les deux bras étant coupés entre l'aisselle et la hanche, elle doit à cet accident de paraître au premier instant avoir



FIG. 2
Mycérinus : Tête Reisner.
Albâtre. Musée du Caire.

un buste trop étroit pour sa hauteur. Enfin, et c'est ici le point important, la tête est petite, si petite que la coiffure ne suffit pas, malgré son volume, à corriger le mauvais effet de cette disproportion entre sa ténuité et l'ampleur des épaules. La faute n'est pas de celles qu'on rejettera avec vraisemblance sur la gaucherie ou sur l'ignorance de l'artiste. Celui-ci n'était pas, tant s'en faut, un homme de talent, mais il savait son affaire et il nous l'a bien prouvé par la tenue générale de son œuvre. L'accord du tronc et des jambes, la musculature de la poitrine, la texture du costume, le modelé du genou et du mollet sont

conformes à l'esthétique de l'époque ; la cheville et le pied sont détaillés avec la virtuosité d'un ouvrier rompu à toutes les finesses du métier. Si maintenant nous revenons à la statuette de Mît-Rahinéh, que sa technique rattache non pas à une école mais à un atelier différent, nous éprouverons de la difficulté à imaginer que deux sculpteurs seraient tombés chacun de son côté dans une faute aussi grossière s'ils ne l'avaient pas eue sous les yeux chez leur modèle. Puisque leurs statues de Mycérinus sont microcéphales, c'est que Mycérinus était microcéphale presque à la difformité.

Cependant la fouille continuait parmi les lits d'éclats de pierre. Quelques semaines avant qu'elle cessât, vers la fin de mai 1908, elle produisit quatre groupes en schiste dont le témoignage confirma pleinement celui des albâtres. L'agencement y est le même, à quelques écarts près, qui ne modifient point sensiblement l'aspect des morceaux. Contre une dalle haute de quarante-cinq à soixante centimètres, trois personnes sont debout côte à côte, Mycérinus au milieu, le pied gauche en avant, le pagne tuyauté aux reins, et au front le bonnet blanc du royaume de la Haute-Égypte. Il a toujours une déesse à sa droite, une Hathor moulée dans le sarrau sans manches ouvert sur la poitrine, et chargée par-dessus ses cheveux de la perruque brève et de la coufiéh ; elle porte sur cette coiffure ses deux cornes de vache et le disque solaire. Dans l'un des groupes (fig. 4, p. 27), elle marche, les bras retombants et les mains à plat le long des cuisses ; dans l'autre (fig. 5, p. 29), elle l'étreint du bras gauche et elle se presse contre lui ; dans la troisième enfin (fig. 6, p. 31), elle lui serre la main droite de sa main gauche. La dernière des figures est tantôt d'une femme, tantôt d'un homme : l'homme, qui est moins grand d'un tiers que ses compagnons, s'avance les bras ballants ; les deux femmes sont immobiles, et l'une d'elles passe son bras droit autour de la taille du roi, symétriquement à l'Hathor de gauche. Ce sont des entités géographiques, des nomes, et les étendards qui sont plantés sur leur tête nous enseignent leurs



FIG. 3
La statue en albâtre de Mycérinus.
Musée du Caire.

noms : les deux femmes personnifient les nomes du Sistre et du Chien, l'homme celui d'Oxyrrhinchus. Les fragments de schiste sous lesquels ils étaient ensevelis appartiennent assurément à d'autres groupes aujourd'hui détruits, mais combien comptait-on de ceux-ci à l'origine ? Le thème décoratif duquel ils faisaient partie est de ceux dont on saisit l'intention du premier coup d'œil, mais, si nous avons eu besoin d'un commentaire pour le comprendre, les courtes légendes de la base nous en auraient fourni les éléments ; elles nous apprennent en effet que notre Hathor est la dame du canton du Sycomore et que le nome du Chien, celui du Sistre, celui d'Oxyrrhinchus amènent au souverain toutes les bonnes choses de leur territoire. Mycérinus, en sa qualité de roi du Saïd et du Delta, avait droit, pendant sa vie au tribut, après sa mort aux offrandes du pays entier, et d'autre part, Hathor, dame du Sycomore, est la patronne des morts osiriens dans cette province memphite où s'élevaient les palais des Pharaons et leurs tombeaux : il était donc naturel qu'elle servit d'introductrice aux délégués des nomes, lorsque ceux-ci venaient verser leurs redevances



FIG. 4

Mycérinus, Hathor et le nome Oxyrrhinchite.
Schiste, Musée du Caire.

au maître commun. Chez les riches particuliers, cette opération était symbolisée sur les parois de la chapelle funéraire par de longues processions d'hommes ou de femmes en bas-relief, dont chacun incarnait l'un des domaines affectés à l'entretien du tombeau ; ici, elle était exprimée de façon plus concrète encore par deux théories de groupes en ronde-bosse, qui probablement se développaient le long des murs dans une des cours du temple de la pyramide. Les quatre qui ont échappé à la destruction appartenaient à la série du Saïd, comme le prouvent et leurs noms et la coiffure du souverain, mais ceux du Delta n'auraient pu manquer sans qu'il en résultât des privations regrettables pour le double dans son existence d'outre-tombe : il y en avait donc une quarantaine en tout, autant que de nomes dans l'Égypte entière.

L'excellence de ceux qui nous sont parvenus est pour nous inspirer le regret de ceux que nous n'avons plus. Ils conservaient quelque chose encore de leur *coloris primitif*, dans l'instant qu'ils sortirent de terre, mais ils s'en sont dépouillés rapidement au contact de l'air et de la lumière, et il ne leur en est plus resté que des traces à la poitrine, au cou, aux poignets, à la ceinture, aux endroits que voilait la parure habituelle des gens de haut rang : les feuilles d'or dont les colliers et les bracelets étaient décorés ont été volées dès l'antiquité, mais les couches plus épaisses de peinture sur lesquelles elles avaient été posées gardent assez exactement leurs contours. Il nous serait facile de restituer à l'ensemble l'aspect qu'il avait dans sa fraîche nouveauté, teint jaune clair pour les femmes et rouge-brun pour les hommes, chevelures noires, coiffures bleues ou blanches, couronnes et vêtements blancs relevés par l'éclat fauve des bijoux. Des morceaux où tout est calculé si minutieusement pour la vérité, il est peu probable que rien y soit l'effet du hasard ou de la maladresse ; si donc la tête du souverain y est partout trop faible, c'est qu'elle se présentait telle dans la réalité. En fait, la disproportion au reste du corps est moins sensible ici que sur les statues isolées et on ne la remarque pas de prime abord : elle se

manifeste rapidement dès que l'on compare le souverain à ses deux compagnons. Non seulement ils ont la tête plus massive et plus large que lui, mais il semble que le sculpteur ait voulu accentuer l'inégalité entre eux par un tour de son métier : il a rétréci sensiblement leurs épaules, et le contraste de la tête trop petite qui surmonte les vastes épaules de Mycérinus avec les deux fortes têtes qui pèsent sur les épaules étriquées des acolytes souligne la difformité que l'entassement des trois figures sur le même fond avait presque masquée. L'étude des schistes nous impose donc la même conclusion que celle des albâtres. C'est bien le Mycérinus véritable que les contemporains se sont efforcés de transmettre à la postérité, et ils ne nous ont épargné aucun des détails qui étaient de nature à nous le faire bien connaître; nous n'avons qu'à analyser leurs œuvres pour le voir lui-même se dresser devant nous. Il était grand, robuste, mince de taille, avec des jambes longues et une encolure puissante qu'un visage grêle sur-



FIG. 5

Mycérinus, Hathor et le nome Cynopolite.
Schiste, Musée du Caire.

montait, un athlète avec la tête presque d'un enfant. Au demeurant, des yeux saillants, des oreilles grasses, un nez court retroussé du bout, une bouche sensuelle ourlée de lèvres épaisses, un menton fuyant sous la barbe postiche : l'expression de la face est celle de la bienveillance, même de la faiblesse. Le sculpteur a eu beau lui raidir l'échine et le cou, lui gonfler la poitrine, lui tendre les biceps, lui serrer le poing, lui immobiliser le masque dans une gravité hiératique, il n'a pas réussi à lui inculquer la majesté souveraine qui fait de notre Chéphrèn l'idéal du Pharaon égal aux dieux. Il a le benoît extérieur d'un particulier de bonne race, mais de tournure inférieure à sa condition. On en citerait aisément une douzaine parmi les statues qui voisinent avec les siennes dans notre Musée, celle de Rânafir, par exemple, qui ont plus haute mine et plus fière allure.

Et le nouveau groupe en schiste (fig. 7, p. 33) que Reisner découvrit pendant l'hiver de 1909 ne nous a obligés à rien changer de cette appréciation. Mycérinus y est représenté cette fois avec sa femme ; les portions basses des deux figures n'avaient pas reçu le poli final quand la mort survint, mais celles du haut étaient achevées et elles sont admirables. Il est, lui, coiffé du *claf* ordinaire qui lui encadre la face carrément, et ses traits sont bien ceux que nous lui connaissons d'après les statues déjà décrites, les yeux à fleur de peau, le regard fixe, le nez retroussé, la bouche large et molle, la lèvre inférieure qui avance un peu sur la supérieure, la physionomie d'un bon bourgeois qui se guinde pour paraître digne. La reine n'a pas l'air beaucoup plus noble, mais, à la considérer, on n'est pas loin de penser qu'elle avait plus d'intelligence ou de vivacité. On ne dira pas précisément qu'elle sourit, mais un sourire vient de passer sur son visage et il lui en flotte quelque chose encore sur la bouche et sur les yeux (fig. 8, p. 35). Elle a d'ailleurs de belles joues rondes, un petit nez en l'air, un menton replet, des lèvres charnues, coupées de haut en bas par un pli bien net : un regard résolu glisse entre ses

paupières étroites et lourdes. Elle ressemble à son mari, ce qui n'a rien de surprenant, puisque, les unions entre frères et sœurs étant non seulement tolérées mais commandées par la coutume, il y a chance que ces deux-là fussent nés du même père et de la même mère; elle a seulement quelque chose de plus ferme que lui (fig. 9, p. 37). L'usage exigeait, quand on associait deux époux dans un groupe, qu'on ne les posât pas côte à côte sur un pied d'égalité absolue, mais qu'on prêtât à la femme une posture ou simplement un geste qui impliquait un état de dépendance plus ou moins affectueuse à l'égard du mari; on l'accroupissait à ses pieds, la poitrine contre ses genoux, ou on l'attachait du bras à sa ceinture ou à son cou, comme si elle n'avait confiance qu'en sa protection. Ici, le geste de la reine est conforme à la convention, mais la manière dont elle l'exécute en contredit l'intention soumise : elle se serre moins contre le Pharaon qu'elle ne le serre contre elle et elle a l'air de le protéger au moins autant qu'il la protège. Aussi bien l'égale-t-elle par la stature, et quand même elle est plus svelte que lui, ainsi qu'il convient à son sexe, elle est aussi robuste des épaules. Est-ce à dire pour cela



FIG. 6

Mycérinus, Hathor et le nome du Sistre.

Schiste. Musée du Caire.

que le sculpteur lui ait attribué la carrure massive d'un homme? Non certes, mais, à l'exemple de son confrère des triades, il a triché quelque peu pour dissimuler le défaut de son modèle. Comme il lui déplaisait sans doute d'avoir à montrer un Pharaon difforme et que, pourtant, il lui était interdit d'altérer des traits qui, après tout, étaient ceux d'un dieu, il en a rendu l'incorrection moins visible en retranchant aux épaules ce qu'il fallait afin de rétablir une sorte d'équilibre apparent entre les parties, et nous voilà ramenés par un détour nouveau au point où l'examen des albâtres et des triades nous avait conduits. Concluons une fois de plus que les effigies des Pharaons memphites et de leurs sujets étaient les portraits réels des personnages qu'elles prétendaient reproduire.

Réels, mais non réalistes, à moins de nécessités spéciales. J'ai tenté à plusieurs reprises de définir les deux écoles principales de sculpture égyptienne, la thébaine et la memphite. Dès son origine, la thébaine tend à copier le modèle brutalement, tel qu'il est dans le moment que sa main le saisit. Prenez les statues de Sanouasrit I^{er} ou de Sanouasrit III qui entrèrent naguère au Musée du Caire : l'air de famille est indéniable entre toutes, mais, selon qu'elles proviennent d'un atelier thébain ou d'un memphite, les traits qui constituent la ressemblance complète sont notés de façons si divergentes qu'à première vue on incline à penser qu'elle existe à peine. Les Thébains ont marqué scrupuleusement la maigreur des joues, la dureté de l'œil, la sécheresse de la bouche, la pesanteur de la mâchoire, et ils ont accusé ces points plus qu'ils ne les ont atténués; le Memphite ne les a pas négligés, mais il les a traités d'une manière plus élémentaire, et il a dégagé des faces hagardes où l'école rivale se complait le masque heureux et souriant que les traditions de la sienne attribuaient à tous les Pharaons sans exception. Nous ne pouvons pas instituer de comparaisons de ce genre pour l'époque de Mycérinus : l'école thébaine, si elle existait déjà comme il est probable, dort enterrée encore sous les ruines, et nous ne connaissons rien d'elle à placer aux côtés de la memphite.



FIG. 7
Mycérinus et sa femme
Schiste. Musée de Boston.

C'en est assez néanmoins de parcourir les salles de notre Musée qui sont réservées à celle-ci pour nous convaincre que, si le Chéikh-el-beled, les Chéphrên, le couple princier de Méïdoun, les Rânaïr sont des portraits ressemblants, ce sont aussi des portraits idéalisés selon la for-



FIG. 8
Mycérinus et sa femme (Détail).
Schiste. Musée de Boston.

mule dont nous avons constaté l'influence sur les monuments de la XII^e dynastie : tout ce que leurs modèles offraient de trop prononcé dans leur manière d'être a été affaibli, afin de leur donner la tenue sereine qui seyait au corps impérissable de si nobles et si discrètes personnes. Là seulement on se départait de la routine où l'on rencontrait des monstruosité's telles qu'il y aurait eu danger pour l'immortalité du sujet à les effacer complètement, ainsi dans le cas des deux nains

du Caire ; encore n'est-il pas bien sûr que même là on n'ait pas ménagé quelques adoucissements à leur laideur. Ce qui est arrivé à Mycérinus le rend vraisemblable : n'avons-nous pas vu, en effet, que l'artiste s'est ingénié à dissimuler par un artifice l'exiguïté troublante de la tête ? Et il a dû souvent prendre des libertés pareilles sans que nous ayons actuellement les moyens de le démontrer. J'oserai l'affirmer de Chéphrên, bien que l'une de ses deux statues, celle de serpentine verte, soit presque pour moitié une restauration de Vassalli. Car si l'on compare leurs profils, on remarque que celui de la statue en serpentine est moins ferme que celui de la statue en diorite : l'œil y est plus petit et le menton moins autoritaire, la pointe du nez se rebrousse un peu et une ressemblance s'ébauche avec Mycérinus. Cette dignité hautaine que je signalais tout à l'heure chez le père par opposition au fils ne résulterait-elle pas du parti qu'avaient pris les Memphites d'idéaliser leurs sujets, jusqu'à faire de chacun d'eux un type presque abstrait de la classe à laquelle il appartenait ?

Comme on pouvait s'y attendre, les albâtres de Mycérinus sont loin d'égaliser ses schistes. Chaque fois, en effet, que nous retrouvons plusieurs statues d'un personnage en matières différentes, il est rare que les plus difficiles à travailler ne soient pas aussi les meilleures. Petrie en avait conclu qu'il y avait en Égypte, à toutes les époques, une école de sculpture du calcaire et des roches tendres, une du granit et des roches dures. Mais qui s'aviserait de classer nos sculpteurs dans des écoles diverses suivant qu'ils s'attaquent au bronze ou au marbre ? En Égypte, comme chez nous, les apprentis recevaient un enseignement qui les préparait à exercer le métier complet, quelle que fût la spécialité dans laquelle ils se cantonnassent par la suite, mais comme le traitement de certaines roches exigeait une pratique plus étendue, on avait soin, sur les chantiers, de le confier aux plus experts. C'est évidemment ce qui arriva pour Mycérinus. Ses albâtres sont très estimables à coup sûr, mais ceux à qui nous les devons n'étaient pas des

virtuoses accomplis, et, s'ils s'acquittèrent de leur tâche très honorablement, ils ne produisirent rien que d'ordinaire. Ceux qui exécutèrent les schistes étaient bien plus habiles. Je n'oserai pas certifier qu'ils ont triomphé entièrement de la matière : les corps des princes et des dieux, découpés dans une pâte aussi sèche et d'un ton aussi triste, présentent



FIG. 9

Mycérinus et sa femme. Détail.

Schiste. Musée de Boston.

une rigidité de contours à laquelle nous sommes d'autant plus sensibles qu'ils sont privés de la couleur qui les égayait. Ils rebutent presque celui qui les voit pour la première fois ; puis, cette répulsion vaincue, ils se révèlent parfaits de leur espèce. L'artiste a fait ce qu'il a voulu de cette substance ingrate, et il l'a maniée de la même souplesse que s'il eût eu à pétrir l'argile la plus ductile. Les femmes surtout sont remarquables avec leurs épaules pleines et rondes, leurs

seins menus et placés bas, leur ventre puissant et bien dessiné, leurs cuisses délicates et pleines, leurs jambes vigoureuses, un des types les plus élégants que l'Égypte memphite ait créés. Cela ne vaut pas le Chéphrên de diorite, ni le Chéikh-el-beled, ni le Scribe accroupi, ni la Dame de Méïdoun, mais ce n'en est pas loin, et peu de pièces tiennent un rang aussi élevé dans l'œuvre de la vieille école memphite.

TÊTE DE SCRIBE

DE LA IV^e OU DE LA V^e DYNASTIE (Musée du Louvre).

Les inventaires ne donnent pour cette tête (pl. 1) aucune indication d'origine. On en soupçonnait si peu la provenance qu'on l'a crue de travail péruvien pendant longtemps : M. de Longpérier, avec son tact ordinaire, lui a rendu la place qui lui appartenait dans la série égyptienne¹. On y reconnaît, à première vue, le style de l'ancien Empire memphite : elle a été détachée, évidemment, d'une statue qui se trouvait dans une des nécropoles de Sakkarah. L'absence du socle et des parties qui portent d'ordinaire l'inscription nous condamne à ignorer le nom de l'individu qu'elle représentait, un Scribe contemporain, ou peu s'en faut, du fameux Scribe accroupi. Front étroit et un peu fuyant, œil long, saillant, tiré légèrement vers les tempes, nez retroussé, narines minces, pommettes accentuées, joues maigres, bouche large et lèvres charnues, menton ferme et rond, c'est un portrait peu flatté, mais certainement exact. La matière est le calcaire très fin de Tourah, peint en rouge vif : la technique est d'une délicatesse et d'une maîtrise rares, même à cette époque d'artistes émérites.

Les statues de simples particuliers proviennent presque toutes de temples ou de tombeaux. Le droit d'ériger une statue dans les temples appartenait au roi seul ; aussi, la plupart de celles qu'on y a recueillies

1. Elle est mentionnée pour la première fois dans le *Catalogue* d'Emmanuel de Rougé, 1855, où elle porte le n° 6 ; elle est placée sur la cheminée de la *Salle civile*.

offrent-elles une formule spéciale : « *Donné comme faveur* de par le « roi, à un tel fils d'un tel »¹, parfois même la faveur est qualifiée de *grande et très grande*. C'était donc à titre exceptionnel, en récompense de services rendus ou par un caprice de la royauté, qu'un Égyptien obtenait l'autorisation de placer son image dans un temple, que ce fût celui de sa cité natale ou celui d'une autre ville pour le dieu de laquelle il professait une dévotion particulière. Les grands seigneurs féodaux, qui aspiraient tous plus ou moins à posséder les droits régaliens, prenaient parfois la liberté d'en élever une à eux-mêmes, sans la permission préalable de Pharaon; mais, malgré ces usurpations de la prérogative royale, le nombre devait en être relativement peu considérable. Les guerres civiles, les invasions étrangères, la ruine des villes, la destruction des idoles par les chrétiens, ont contribué à rendre rares dans nos musées les statues privées provenant des temples².

Rien de plus fréquent, au contraire, que d'y en rencontrer qui sortent de cimetières. Chaque tombe un peu soignée de l'ancien ou du nouvel Empire en renfermait plusieurs, qui représentaient le défunt seul ou accompagné des membres principaux de sa famille. Elles n'étaient pas toujours placées au même endroit : vers la IV^e dynastie, on les dressait quelquefois dans la cour extérieure, à l'air libre, quelquefois aussi dans la chapelle où la famille célébrait, à de certains jours, le culte de l'ancêtre. Le plus souvent, on les emprisonnait dans une chambre étroite, haute de plafond, assez semblable à un couloir, et que, pour cette raison, les Arabes appellent *Serdâb*. Tantôt, le *Serdâb* est perdu dans la maçonnerie et ne communique avec aucune des autres pièces. Tantôt il est relié à la chapelle funéraire par une sorte de conduit quadrangulaire assez petit pour qu'on ait peine à y glisser la main³. Les prêtres venaient brûler de l'encens auprès de

1. En voir de bons exemples dans MARIETTE, *Karnak*, pl. VIII.

2. Ceci n'est plus vrai depuis la découverte de la *favissa* à Karnak. Le Musée du Caire possède plusieurs centaines de statues privées originaires du temple d'Amon thébain, (1912).

3. MARIETTE, *Sur les tombes de l'ancien Empire qu'on trouve à Saqqarah*, p. 8-9.



Pl. I

TÊTE DE SCRIBE AU LOUVRE

l'orifice, y verser des libations, y présenter des offrandes, y murmurer des prières, et le tout était censé pénétrer dans le réduit. Tel de ces *Serdâb* renferme une ou deux statues à peine; tel autre en contenait jusqu'à vingt. Certaines sont en bois ou en pierre dure : le plus grand nombre est en calcaire peint. Assises ou debout, accroupies ou lancées dans l'attitude de la marche, elles prétendent toutes nous conserver des portraits, portraits du mort, de sa femme, de ses enfants, de ses serviteurs. Si on les rencontrait plus souvent dans des endroits où elles eussent été visibles, on expliquerait leur présence par le plaisir bien naturel qu'éprouvaient les membres d'une famille à retrouver les traits des personnes qui leur avaient été chères. Mais elles sont d'ordinaire emmurées pour l'éternité dans des cachettes où nul ne pénétrait jamais : il nous faut chercher d'autres raisons.

Les Égyptiens se faisaient de l'âme humaine une idée assez grossière. Ils la considéraient comme une reproduction exacte du corps de chaque individu, pétrie d'une matière moins dense que la chair et les os, mais susceptible d'être vue, sentie et touchée. Ce *double*, ou, pour l'appeler du nom qu'ils lui donnaient, ce *ka*, avait, à un degré moindre que son type terrestre, toutes les infirmités de notre vie : il buvait, mangeait, se vêtait, s'ouignait de parfums, allait et venait dans sa tombe, exigeait un mobilier, une maison, des serviteurs, un revenu. On devait lui assurer, par delà notre monde, la possession de toutes les richesses dont il avait joui ici-bas, sous peine de le condamner à une éternité de misères indicibles. La première obligation que sa famille contractait à son égard était de lui fournir un corps durable, et elle s'en acquittait en momifiant de son mieux la dépouille mortelle, puis en enfouissant la momie au fond d'un puits où l'on ne l'atteignait qu'au prix de longs travaux. Toutefois, le corps, quelque soin qu'on eût mis à le préparer, ne rappelait que de loin la forme du vivant. Il était, d'ailleurs, unique et facile à détruire : on pouvait le briser, le démembrer méthodiquement,

en disperser ou en brûler les morceaux. Lui disparu, que serait devenu le *double*? On prêta pour support à celui-ci des statues représentant la forme exacte de son individu. Ces effigies en bois, en calcaire, en pierre dure, en bronze, étaient plus solides que la momie, et rien n'empêchait qu'on les fabriquât en la quantité qu'on voulait. Un seul corps était une seule chance de durée pour le double; vingt équivalaient à vingt chances. De là, ce nombre vraiment étonnant de statues qu'on rencontre quelquefois dans une seule tombe. La piété des parents multipliait les images, et, par suite, les supports, les corps impérissables du *double*, lui assurant, par cela seul, une presque immortalité¹.

Dans les temples comme dans les hypogées, les statues de particuliers étaient destinées à servir de soutien à l'âme. La consécration qu'elles recevaient les animait pour ainsi dire et en faisait les substituts du défunt : on leur servait les offrandes destinées à l'autre monde. Chaque tombeau de riche possédait une véritable chapelle à laquelle était attaché un sacerdoce spécial, formé de *hon-ka* ou *prêtres du double*. Les *prêtres du double* accomplissaient aux fêtes sacramentelles les rites nécessaires, ils veillaient à l'entretien de l'édifice, ils administraient ses revenus. Les statues des villes mêmes exigeaient des soins spéciaux. Le clergé du temple où elles logeaient réclamait en effet sa part des bénéfices que rapportait le culte des ancêtres : on rédigeait, en sa faveur, de véritables actes de donation où l'on spécifiait le rôle qu'il devait jouer dans les cérémonies, la quantité d'offrandes qui leur revenait pour le service rendu, le nombre de jours dans l'année qu'ils consacraient à chaque statue. « Convention passée entre le prince Hapi-T'aufi et les « *Prêtres de l'heure* du temple d'Anubis, maître de Sioût, au sujet « d'un pain blanc que chacun d'eux doit donner à la statue du prince, « sous la haute main du *Prêtre de ka*, le 18 Thot, jour de la fête

1. Voir sur cette théorie LEPAGE-RENOUF, *On the true Sense of an Important Egyptian Word*, dans les *Transactions of the Society of Biblical Archaeology*, t. IV, p. 494-508, ainsi que MASPERO, *Mémoires du Congrès des Orientalistes de Lyon*, t. I, et *Bulletin de l'Association scientifique de France* (1878), n° 594, p. 373-384.

« *Ouaga*¹, en plus des dons que tout tombeau doit à son seigneur ;
 « ensuite, au sujet de la cérémonie d'allumer la flamme, et de la proces-
 « sion qu'ils doivent faire avec le *Prêtre de ka*, tandis qu'il célèbre le
 « service en l'honneur du défunt et qu'ils défilent à l'angle nord du
 « temple, au jour d'allumer la flamme. — Hapi-T'aufi donne pour cela
 « aux *Prêtres de l'heure* un boisseau de blé de chacun des champs appar-
 « tenant au tombeau, des prémices de la moisson du domaine princier,
 « comme chaque particulier de Sioût a coutume de faire des prémices
 « de sa moisson, car chaque paysan donne toujours un don au temple
 « des prémices de sa moisson². » Le cérémonial est réglé ainsi par le
 détail, et le monument nous apprend comment et à quelles conditions
 on nourrissait un mort en Égypte. Les pains, la viande, le blé étaient
 mis devant la statue par les prêtres : ils arrivaient de là aux dieux qui,
 après avoir prélevé leur part, transmettaient le reste au *double*.

On comprend maintenant pourquoi les statues qui ne représentent pas des dieux sont toujours et uniquement des portraits aussi exacts que l'artiste a pu les exécuter. Chacune d'elles était un corps de pierre, non pas un corps idéal où l'on ne cherchait que la beauté des formes ou de l'expression, mais un corps réel à qui l'on devait se garder d'ajouter ou de retrancher quoi que ce fût. Si le corps de chair avait été laid, il fallait que le corps de pierre fût laid de la même manière, sans quoi le *double* n'y trouvait pas le support qui lui convenait. La statue d'où a été détachée la tête conservée au Louvre était, on ne saurait en douter, l'image fidèle de l'individu dont le nom avait été gravé sur elle : si l'expression en est d'un réalisme un peu brutal, il faut en accuser le modèle qui ne s'était pas avisé d'être beau, non pas le sculpteur qui aurait commis une sorte d'impiété s'il avait altéré en quoi que ce fût la physionomie du modèle.

1. Une des fêtes des Morts en Égypte.

2. La traduction complète du contrat se trouve dans les *Transactions of the Society of Biblical Archaeology*, t. VII, p. 1 et 9.

SKHEMKA, SA FEMME ET SON FILS

GROUPE TROUVÉ A MEMPHIS

Musée du Louvre¹.

Skhemka vivait à Memphis vers la fin de la V^e dynastie. Il était attaché à l'administration des domaines, et il fut enseveli dans la nécropole de Saqqarah. Son tombeau, retrouvé par Mariette pendant les fouilles du Sérapéum, a fourni trois jolies statues au musée du Louvre¹. J'ai connu le groupe reproduit plus loin (fig. 10, p. 47) à une époque où l'enduit qui le recouvre n'avait encore que très peu souffert : les musées d'Europe ne possédaient rien qu'on pût lui comparer pour le fini de l'exécution.

Je ne dirai pas grand'chose du personnage principal : il a toutes les qualités et tous les défauts auxquels les sculpteurs de l'ancien Empire nous ont habitués. Le modelé du torse, des bras et des jambes est excellent, celui du pied médiocre, celui des mains détestable ; la tête vit, spirituelle sous la grosse perruque à mèches étagées qui l'encadre. Les deux statuettes accessoires sont charmantes de composition et de dessin. A main gauche, Ati, la femme du mort, debout et adossée au montant du siège, tient embrassée la jambe de son mari.

1. Le groupe de Skhemka est catalogué pour la première fois par E. de Rougé, *Notice sommaire des Monuments égyptiens*, 1855, p. 50-51, sous le n° S. 102. Les deux autres statues du même personnage que le musée possède sont inscrites toutes deux sous le n° S. 103. L'une d'elles est en granit, l'autre en calcaire peint.

Le visage et les membres sont peints en jaune, selon une convention respectée presque de tout temps en Égypte¹. Une couche de rouge vif marque les tons hâlés que le soleil étend sur la peau des hommes; le jaune clair exprime les nuances plus délicates que la vie d'intérieur laisse au teint des femmes. Les cheveux, divisés sur le front, retombent en deux masses le long des joues. La robe sans manches est fendue sur le devant et l'ouverture descend en pointe jusqu'entre les deux seins : l'étoffe épouse exactement les contours du corps, et la jupe s'arrête un peu au-dessus de la cheville. La place des seins est indiquée par un dessin spécial; tout le reste, de la taille aux pieds, est brodé d'ornements de couleur, imitant les réseaux de verroterie qu'on voit dans les musées². Un collier à deux rangs et des bracelets complètent le costume. A main droite, Knom, fils de Skhemka et d'Ati, sert de pendant à sa mère : il est nu, sauf un collier qui lui serre le cou à la naissance et un petit amulette carré qui lui tombe sur la poitrine. On ne saurait trop admirer la grâce de ces deux figures. Bien qu'elles soient de dimensions restreintes, l'artiste a donné à chacune d'elles la physionomie et les traits qui conviennent à leur âge avec autant d'exactitude que s'il se fût agi d'un colosse. Les chairs fermes, les membres arrondis mais musculeux de la femme pleinement épanouie, et les chairs bouffies, les membres mous de l'enfant sont traités avec un bonheur égal. Le visage a chez la mère une grâce souriante, chez le fils une gentillesse étonnée et naïve : le ciseau égyptien n'a pas souvent travaillé avec autant d'esprit et de légèreté.

Le geste par lequel les deux petites personnes embrassent chacune une jambe de la grande n'est pas un artifice de composition, une simple façon de rattacher les éléments secondaires du groupe au prin-

1. Il n'y a d'exception que vers le milieu de la XVIII^e dynastie, où les hommes et les femmes, surtout les femmes, sont peints rose clair ou couleur de chair.

2. Le joli bas-relief peint du tombeau de Sêti I^{er}, que possède le musée du Louvre (E. de Rougé, *Notice des principaux monuments*, p. 35, B, 7) montre en grand la disposition des perles de verre sur l'étoffe.



Fig. 10

Skhemka, sa femme et son fils.
Calcaire Musée du Louvre.

cipal. On le retrouvera souvent en feuilletant les planches du bel ouvrage de Lepsius¹. Les inscriptions se plaisent à répéter de la femme « qu'elle aimait son mari », et les artistes mettent en action la manifestation de cet amour. Assise ou debout à côté de lui, elle lui appuie la main sur l'épaule ou elle lui passe le bras autour du cou; accroupie ou agenouillée, elle se laisse aller contre lui, la gorge pressée à sa jambe, la joue appuyée à son genou. Et ce n'est pas seulement dans l'intimité de la maison qu'elle le traite avec cet abandon affectueux, c'est en public, devant les domestiques ou les vassaux assemblés, tandis qu'il passe l'inspection de ses domaines et la revue de ses richesses².

De même, il est rare de rencontrer un personnage qui n'ait à ses pieds ou à ses côtés ses enfants « qui l'aiment », depuis le petit garçon nu et coiffé, comme ici Knom, de la longue tresse, jusqu'aux fils adultes et aux filles mariées. En résumé, le sculpteur à qui nous devons le monument du Louvre l'a rendu par la pierre une scène de la vie courante. Il nous a montré Skhemka, Ati et Knom groupés comme ils l'étaient chaque jour : ce qui est convention dans son œuvre, ce n'est pas la disposition des trois personnages, c'est la disproportion de taille qu'on remarque entre le mari et la femme, entre la mère et le fils.

Ici encore, il n'a guère fait que se conformer à une tradition

1. Cf. par exemple LEPSIUS, *Denkmäler*, II, 47 b, 74^c, où la femme, accroupie devant son mari, lui passe le bras autour de la jambe.

2. Voici quelques renvois à des planches de Lepsius, où l'on voit la femme et le mari représentés à côté l'un de l'autre dans des poses différentes. La femme, de petite taille, est accroupie derrière le mari assis, *Denkm.*, II, 71 b; la femme et le mari, tous deux de taille héroïque, sont assis sur un même fauteuil et la femme passe son bras droit autour du cou de son mari, *Denkm.*, II, 10 b, 24, 25 b, 41 b, 42 a-b, 75 a, etc.; la femme, de petite taille, est debout devant le mari, de taille héroïque, *Denkm.*, II, 38 b; elle est debout derrière lui et elle lui passe le bras autour du bras gauche, *Denkm.*, II, 27, 33 a, ou elle lui embrasse la taille, *Denkm.*, II, 38 a; enfin le mari et la femme sont debout, de même taille, la femme derrière le mari et lui passant le bras au cou, *Denkm.*, II, 13, 20 f, 21, 29 b, 32, 34 b, 40 b, 43 b, 46, 58 a, 59 b, ou séparée de lui, *Denkm.*, II, 73, etc.

constante de son art. Dans tous les hypogées de toutes les époques, le maître du tombeau emplit d'ordinaire la hauteur d'une paroi, tandis que les serviteurs, les amis, les fils, les femmes n'occupent que celle d'un registre. Sur les tableaux guerriers des temples, le roi prend une ampleur colossale, tandis que le reste, amis ou ennemis, semble auprès de lui une mêlée de pygmées. Ici, on pourrait croire que la différence des mesures marque uniquement la différence des conditions, mais ailleurs cette explication est insuffisante. Une esclave épousée pour sa beauté gardait quelque infériorité de son ancien état ; une princesse de sang royal, unie en mariage à un simple particulier, ne renonçait pas pour cela à son rang de princesse. Si l'inégalité de taille avait répondu à une inégalité de rang, les sculpteurs auraient fait la première plus petite, la seconde plus grande que son mari. Ils se sont bien gardés d'en agir de la sorte : esclave ou princesse, ils ont attribué à l'épouse une même taille parfois égale, le plus souvent inférieure à celle de l'époux¹. Ce n'est donc pas une distinction sociale que cette distinction de traitement trahit ; la femme était placée par la loi sur le même pied que l'homme. Si le maître du tombeau est seul de sa grandeur, c'est que seul il est chez lui dans le tombeau et qu'on a voulu montrer en lui le seul maître, celui qu'on désirait préserver à jamais contre les dangers d'outre-tombe : on le dessinait grand, comme nous soulignons un mot dans une phrase, pour attirer l'attention sur lui.

C'est donc, en réalité, aux nécessités de l'autre vie que le sculpteur songeait en modelant son œuvre. La femme de Skhemka vivant pouvait être supérieure à Skhemka par la fortune ou par la naissance et prendre le pas sur lui ; devant Skhemka mort, elle n'était plus qu'un

1. Ainsi dans LEPSIUS, *Denkm.*, II, 74 e, où le noble Senotmhit, surnommé Mihi, est assis, de taille héroïque, tandis que sa femme Khontkaous est représentée accroupie et de petite taille, bien qu'elle soit fille légitime du roi. Dans une autre partie du tombeau (LEPSIUS, *Denkm.*, II, 73) les deux mêmes personnages sont figurés debout à côté l'un de l'autre et de taille héroïque, mais leurs enfants de taille ordinaire.

personnage secondaire. La théologie égyptienne supposait, ce semble, que la femme était indispensable à l'homme après comme pendant la vie, et voilà pourquoi elle figure à côté de lui sur les parois de son hypogée; mais, comme elle n'est là qu'un accessoire, le sculpteur et le peintre sont libres de la traiter comme ils l'entendent. Si le mari l'exige, ils attribueront aux deux la même taille, ils les assiéront sur le même siège, ils n'établiront aucune différence entre eux. Mais, s'il n'exprime aucune volonté à cet égard, ils pourront ou la supprimer entièrement, ou la repousser au second plan et la rapetisser aux dimensions de son fils, comme ici la dame Ati, pour l'adosser aux montants du siège sur lequel son époux trônait.

LE SCRIBE ACCROUPI

V^e DYNASTIE

(Musée du Louvre).

Il fut trouvé dans le tombeau de Skhemka, en 1851, par Mariette, pendant les sondages qui précédèrent la découverte du Sérapéum. Il est aujourd'hui au Louvre (pl. 2), au centre de la Salle Civile du Musée Égyptien, entouré de tables-vitrines. Son attitude, combinée avec la place malheureuse qui lui a été assignée, lui donne l'air d'un fellah négociant en antiquités assis au milieu de sa marchandise, dans l'attente patiente du chaland. La peinture rouge, qui était encore intacte au moment où il fut apporté au Louvre, s'est détachée par plaques avec l'enduit sur lequel elle est appliquée et la teinte blanchâtre du calcaire perce çà et là, la lumière des deux fenêtres se croise sur lui et l'enveloppe de manière à effacer presque le modelé des épaules et de la poitrine ; les visiteurs ordinaires, à qui rien ne le signale, le voient mal et passent indifférents devant lui, sans se douter qu'ils ont sous les yeux un des chefs-d'œuvre de la sculpture égyptienne.

Représente-t-il le grand seigneur dans le tombeau duquel il fut trouvé ? D'autres statues, entrées au Louvre avec la sienne, portent le nom de Skhemka et passent pour être le portrait fidèle de ce personnage¹. Si cette prétention est justifiée comme leur facture

1. Voir l'article précédent, p. 45-51 du présent volume.

soignée nous invite à le croire, le Scribe accroupi n'était qu'un des nombreux parents ou domestiques nommés dans les inscriptions de la chapelle. Les gens de l'ancien Empire avaient l'habitude d'enfermer dans le *serdâb*¹, à côté des images du mort, celles d'autres individus appartenant à sa famille ou à sa maison. Ce sont des pleureurs ou des pleureuses accroupis, une main pendante ou jetée à terre et crispée pour ramasser la poussière en signe de deuil, l'autre levée devant la figure et enfoncée dans les cheveux²; des femmes qui écrasent du grain sur la pierre; des serviteurs qui plongent le bras dans une amphore, probablement pour l'enduire de poix avant d'y verser la bière ou le vin. Le nôtre est un scribe : les jambes repliées sous lui et posées à plat sur le sol, dans une de ces positions familières aux Orientaux mais presque impossibles à garder pour les Européens, le buste droit et bien d'aplomb sur les hanches, la tête en arrêt, la main armée du calame et maintenant la feuille de papyrus étalée sur ses genoux, il attend encore à six mille ans de distance que le maître veuille bien reprendre la dictée interrompue. Ce qu'il se préparait à écrire, les peintures des tombeaux contemporains nous l'enseignent plutôt cent fois qu'une. Pour vivre dans l'autre monde, le grand seigneur égyptien recevait à jour fixe les offrandes que lui devaient les domaines attachés à sa tombe : qui lui apportait le pain, qui la viande, d'autres le vin, les gâteaux, le fruit. C'était toute une comptabilité à inscrire, identique à celle dont il avait eu l'habitude pendant sa vie. Les scribes de chair enregistraient la réalité des revenus au fur et à mesure qu'ils arrivaient; le scribe de pierre rendait le même service au maître de pierre à qui il tenait compagnie pour jamais.

On ne saurait dire que le nôtre fut beau de son vivant, mais son

1. Cf., sur le *serdâb*, la notice sur la tête du scribe, pages 40-41 du présent volume.

2. On sait aujourd'hui que les figures définies par Mariette comme étant des pleureurs sont des cuisiniers, qui tenaient la broche d'une main et de l'autre protégeaient leur visage contre la chaleur du brasier où la volaille rôtissait (1912).



PL. II.

LE SCRIBE ACCROUPI DU LOUVRE

portrait est d'une vérité et d'une vigueur qui compensent largement ce qui peut lui manquer en beauté. La figure est presque carrée, les traits fortement accentués indiquent l'homme dans la force de l'âge ; la bouche, large et garnie de lèvres minces, se relève un peu vers les coins et disparaît presque dans la saillie des muscles qui l'encadrent, les joues sont plutôt osseuses et dures, les oreilles se détachent gauchement de la tête et sont épaisses et lourdes, le front bas se couronne d'une chevelure dure et coupée ras. L'œil s'ouvre bien, et il doit une vivacité toute particulière à un artifice du sculpteur antique. L'orbite de pierre qui l'enchâsse en a été évidé et le creux rempli par un assemblage d'émail blanc et noir ; une monture en bronze accuse le rebord des paupières, tandis qu'un petit clou d'argent¹, collé sous le cristal au fond de la prunelle, y reçoit la lumière et, la renvoyant, simule la pupille d'un œil véritable. On a peine à s'imaginer l'effet saisissant que cette combinaison peut produire dans certaines circonstances. Lorsque Mariette déblaya le tombeau de Râhotpou, à Méidoum, le premier rayon de jour qui entra dans la tombe, fermée depuis six mille ans, tomba sur le front de deux statues appuyées contre le mur du *serdâb*, et il fit jaillir si vivement l'étincelle des yeux que les fellahs épouvantés lâchèrent leurs outils et s'enfuirent : revenus de leur frayeur, ils voulurent les briser, persuadés qu'elles renfermaient un mauvais génie, et l'on dut mettre revolver au poing pour les en empêcher. Plus d'une statue de l'ancien Empire, demeurée intacte jusqu'au moment de la découverte, a été mutilée pour le même motif qui faillit devenir funeste à celles de Méidoum. Dans la clarté fausse qui enveloppe le Scribe accroupi, la prunelle ne s'allume pas d'un feu aussi fort, mais elle semble s'animer réellement et suivre le visiteur du regard.

1. En examinant de près l'œil du Cheikh-el-Beled, j'ai reconnu qu'il ne renferme point de clou d'argent, mais que la paillette lumineuse y est produite par une parcelle de bois d'ébène poli logée sous le cristal : il doit en être de même pour les yeux du *Scribe accroupi* (1912).

Le reste du corps n'est pas moins expressif. Les chairs pendent quelque peu, comme il convient à un homme d'un certain âge, que ses occupations privent d'exercice. Les bras et le dos sont d'un bon détail ; les mains osseuses et sèches ont des doigts de longueur plus qu'ordinaire, le rendu du genou est d'une minutie et d'une exactitude qu'on trouve rarement ailleurs que dans l'art égyptien. Tout le corps est entraîné, pour ainsi dire, par le mouvement de la physionomie et sous l'influence du même sentiment d'attente qui domine en elle : les muscles du bras, du buste et de l'épaule sont dans un demi-repos seulement, prêts à reprendre au premier signal le travail commencé. Aucune œuvre ne dément mieux le reproche de raideur qu'on adresse d'ordinaire à l'art égyptien. Ajoutons qu'elle est unique en Europe, et qu'il faut aller jusqu'à Boulaq afin de trouver des pièces assez belles pour soutenir la comparaison sans désavantage. Mais il ne suffit pas d'avoir un chef-d'œuvre, encore faut-il le conserver. Logé comme il l'est, le Scribe accroupi court plus de dangers que jadis en Égypte. Les milliers d'années qu'il a passées enfoui sous le sable, au fond d'un hypogée au plateau de Saqqarah, ont desséché entièrement le calcaire dans lequel il est taillé. Transporté sous notre ciel humide et soumis à ses brusques changements de température, il n'était déjà que trop exposé à se dégrader ; on aurait pu ne pas l'installer sans abri et comme nu au milieu d'une salle, entre deux larges portes toujours ouvertes, qui entretiennent autour de lui des courants d'air perpétuels. Les conservateurs de Turin ont enveloppé d'une cage en verre bien close la belle statue en calcaire que leur Musée possède d'Aménophis I^{er}, et le Pharaon doit à cet abri d'avoir gardé intacts son épiderme et sa couleur ; la dépense n'est pas tellement forte que le Louvre n'eût pu l'ordonnancer sans s'appauvrir. On a pris le soin de mettre en vitrine les inscriptions démotiques du Sérapéum, et la mesure est louable bien qu'elle rende l'étude impossible ; il n'est que temps de s'aviser des mêmes précautions pour le Scribe. Déjà l'humidi-

dité a agi sur lui quelque peu, l'enduit rouge s'est soulevé et il est tombé par endroits; si on laisse le travail mécanique de la destruction continuer, il en sera bientôt de lui ce qu'il en est des trois statues de Sapi et de sa femme, et le Louvre aura perdu l'un des plus beaux morceaux de sculpture que l'Égypte nous ait rendus.

En le comparant aux images de Skhemka, que nous avons décrites¹, on est conduit à se demander pourquoi la statue du subordonné l'emporte à ce point sur celle du maître. Les Égyptiens ne connaissaient pas ce que nous appelons l'art et la profession d'artiste; leurs sculpteurs étaient des gens qui taillaient la pierre plus ou moins habilement, mais dont l'œuvre, toujours subordonnée au plan d'un édifice ou à des considérations théologiques, n'avait pas la valeur absolue que présente la moindre statue de l'antiquité classique ou des temps modernes. On plaçait l'effigie d'un individu dans sa tombe, non point parce qu'elle était belle, mais parce qu'elle le figurait et qu'elle servait de support à son *double*. La question de finesse ou de sentiment artistique était secondaire, et l'on trouve au même personnage vingt statues, dont les unes sont d'un travail achevé et les autres de grossières ébauches; chef-d'œuvre ou non, le corps de pierre servait également bien son objet. Skhemka tomba sur un artisan simplement consciencieux et son scribe sur un artisan de mérite. J'imagine qu'ils se soucièrent assez peu du plus ou moins de talent que le sculpteur apporta à sa tâche : du moment que la ressemblance était là, ils n'en demandèrent pas davantage.

1. Cf. plus haut, p. 45-51 et fig. 10 du présent volume.

LE NOUVEAU SCRIBE DU MUSÉE DE GIZÉH¹

Les fouilles entreprises par M. de Morgan dans la partie septentrionale de la nécropole de Saqqarah ont récemment mis au jour un mastaba en belle pierre blanche, proche le tombeau de Sabou, un peu à l'est de l'ancienne maison Mariette. On n'y a trouvé ni façade architecturale ni chapelles accessibles aux vivants, rien qu'un couloir étroit qui s'enfonce dans la maçonnerie du Nord au Sud, avec 5° de déviation vers l'Est. Les murs en avaient été parés et lissés pour recevoir la décoration ordinaire, mais, quand le maçon eut achevé son œuvre, le sculpteur n'eut point sans doute le temps de commencer la sienne : on n'aperçoit nulle part aucune de ces esquisses à la pointe ou au pinceau qu'on rencontre d'habitude dans les tombes inachevées de toutes les époques. Deux grandes stèles, ou, si l'on veut, deux niches en forme de porte, avaient été ménagées dans la paroi de droite, et une statue se dressait devant chacune d'elles, à la place même où les manœuvres égyptiens l'avaient érigée le jour des funérailles. La première représente un homme assis sur un escabeau plein, le pagne aux reins et la tête coiffée d'une perruque à rangs de petites boucles étagées. Le buste et les jambes sont nus; les avant-bras et les mains

1. Cet article a été publié en deux rédactions légèrement différentes, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, 1893, t. IX, p. 265-270, et dans les *Monuments Piot*, 1894, t. I, p. 1-6 : je les ai fondues ensemble pour le présent volume.

s'appliquent sur les genoux, la main droite fermée et le pouce saillant, la gauche à plat et le bout des doigts dépassant l'ourlet du pagne. L'ensemble est d'un style un peu mou, autant que la photographie permet d'en juger; pourtant, le détail du genou, la structure de la jambe et du pied sont rendus avec soin, la poitrine et le dos s'enlèvent d'un modelé assez juste, la tête, alourdie par la coiffure, s'emmanche à l'épaule d'un mouvement facile et sans gaucherie. Le visage n'a pas grand relief et l'expression en est moutonnière, mais la bouche sourit, et les yeux rapportés de quartz et de cristal jettent un regard d'une douceur extraordinaire. C'est, somme toute, un fort bon morceau d'imagerie égyptienne, et qui tiendrait sa place dans n'importe quel musée¹.

Le nouveau scribe (fig. 11) était accroupi devant la seconde stèle². Il mesure 0^m,51 de haut, à peu près la taille de son confrère que nous possédons au Louvre, et il lui ressemble assez pour qu'on puisse les décrire tous deux presque dans les mêmes termes. Les jambes repliées sous eux et tendues à plat contre le sol, le buste droit et d'aplomb sur les hanches, la tête levée, la main armée du calame et bien en place sur la feuille de papyrus étalée, ils attendent encore l'un et l'autre, à six mille ans de distance, que le maître veuille reprendre la dictée interrompue³. Le mouvement et l'attitude professionnels sont saisis avec une vérité qui ne laisse rien à désirer : ce n'est pas seulement un scribe que nous avons devant nous, c'est le scribe tel que les Égyptiens le connaissaient dès le début de leur histoire. L'habileté avec laquelle les traits généraux qui appartenaient à chaque classe de la société ont été démêlés et coordonnés par les sculpteurs compte pour beaucoup dans l'impression de monotonie que leurs œuvres produisent sur les modernes. Cette impression s'atténue et s'efface presque, dès

1. Cette statue est décrite dans le *Guide du Visiteur au Musée du Caire*, 2^e édition 1912, p. 58, n° 142.

2. MASPERO, *Guide du Visiteur*, 2^e édition, 1912, p. 57-58, n° 141.

3. Cf. plus haut, p. 54 du présent volume.



FIG. 11

Le nouveau Scribe du Caire
Caire, égypte.

qu'on y regarde d'un peu près et qu'on voit de quel soin ils ont noté et traduit les particularités de forme et d'allure, qui composent leur physionomie propre à chacun des individus qui vivent dans un même milieu social ou exercent une même profession. Nos deux Scribes ne croisent pas les jambes de façon identique, mais celui du Louvre passe la droite en avant, celui de Gizéh la gauche. Ce n'est point choix raisonné, et au début les enfants s'accroupissent comme ils peuvent, sans préférer une de leurs jambes à l'autre; l'habitude vient bientôt qui les immobilise dans l'attitude une fois prise, et l'on voit aujourd'hui encore en Orient des gens qui sont ou gauchers ou droitiers de jambe, peu qui soient gauchers et droitiers indifféremment. Le Scribe du Louvre couche la main dont il serre le calame, celui de Gizéh se tasse et arrondit légèrement le dos. C'est là coutume de la personne et non question d'âge, car un coup d'œil jeté sur les deux statues montre que le Scribe de Gizéh est plus jeune que celui du Louvre : il n'a pas dépassé la trentaine, tandis que le second compte certainement plus de quarante ans.

L'âge des deux personnages est en effet le point capital qu'on ne doit pas perdre de vue si l'on veut juger sainement la valeur réelle des deux œuvres. J'ai entendu des archéologues, les comparant l'une à l'autre, regretter que le buste du Scribe de Gizéh ne présente pas la même abondance de détails anatomiques étudiés curieusement qu'on observe sur celui du Louvre; il y aurait là, pour le premier, une infériorité réelle, soit que son sculpteur connût l'anatomie du torse humain moins bien que celle de la face, soit qu'il eût été pressé par le temps et qu'il se fût contenté de prêter à son sujet le corps de convention qui suffisait, la plupart du temps, aux statues funéraires. Le soin avec lequel les petites particularités d'attitude que j'ai indiquées ont été exprimées montre que le reproche est injuste, et que l'artiste a prétendu faire le portrait complet de pied en cap, et non seulement reproduire la tête sur un corps banal. La rondeur des formes tient ici à la

complexion de l'original : elle est le fait de l'âge qu'il avait à l'heure de la mort, ou du moins au moment de la vie auquel les siens ont souhaité le saisir et l'immobiliser. Le facsimile le meilleur perd malgré tout quelque peu des finesses du monument même, et si grand soin qu'on ait apporté à graver celui-ci, il n'a pas conservé entièrement son aspect originaire. Je pense pourtant qu'en y regardant de près on aperçoit encore, dans bien des endroits, le travail souple et fin par lequel le ciseau a exprimé la délicatesse et la vigueur du modèle. Le fellah le plus vigoureux de nos jours, quand il est jeune et bien portant, n'a qu'une musculature grêle en apparence et sans saillies : tel des portefaix de Boulaq, qui déplaçait à lui seul une statue de pierre presque aussi haute que lui, semblait avoir des mains et des mollets de femme incapables d'effort et de puissance continue. Les bosselures noueuses et tourmentées qu'on voit aux bras, au dos ou à la poitrine de nos athlètes, se rencontrent rarement chez les Égyptiens de vieille race, au moins pendant la jeunesse. Le sculpteur antique a noté très justement ce trait physiologique de son peuple. Il avait devant lui un homme jeune : il a donc tiré du calcaire un corps de jeune Égyptien, où le jeu des muscles se cache dans l'épaisseur de la peau et ne se trahit que par un ensemble de touches discrètement mais savamment posées. S'il avait eu, comme son confrère du Scribe appartenant au Louvre, à pourtraire un personnage d'âge mûr, il ne se serait pas efforcé d'accuser l'affaiblissement des chairs et la lourdeur de leurs plis, d'exécuter tout ce travail amusant du ciseau qui traduit si bien les déformations de l'âge sur le buste d'un homme de cinquante ans riche et sédentaire. En deux mots, il a opéré autrement parce qu'il avait un autre sujet.

Aucune des deux statues ne porte un mot d'inscription qui nous apprenne le nom et les qualités de notre personnage. Ce ne devait pas être le premier venu : un tombeau de grande taille supposait toujours une fortune considérable, ou dans la hiérarchie administrative,

une haute position qui suppléait à la médiocrité de la fortune. Il arrivait aussi que Pharaon, voulant récompenser les services rendus par quelqu'un de son entourage, lui accordait une statue, une stèle, une tombe entière que les architectes royaux construisaient aux frais du Trésor¹. Il est donc certain que notre Scribe anonyme tenait un bon rang de son vivant, mais dans quelle dynastie doit-on le placer? Il ressemble de si près au Scribe du Louvre qu'il était évidemment contemporain de celui-ci : il vivait donc vers la fin de la V^e dynastie, et l'on arrive au même résultat si on le compare aux autres statues qui sont conservées à Gizéh. C'est le style des statues de Ti et de Rânofir, de ces dernières surtout. L'une d'elles est d'un sentiment très fier, celle qui portait jadis le n° 975 au Musée de Boulaq (fig. 12)². Rânofir y est debout, les deux bras collés au corps, la jambe portée en avant, dans l'attitude du prince qui regarde ses vassaux défiler devant lui. Quiconque l'aura vu ne pourra manquer de remarquer combien il ressemble pour la facture à notre nouveau Scribe. En premier lieu, la coiffure est la même, et ils ont l'un et l'autre la tête encadrée pour ainsi dire d'une perruque évasée. Les cheveux ou les fibres qui la composent étaient



FIG. 12
La statue de Rânofir.
Musée du Caire.

1. Cf. ce qui est dit plus haut des statues privées qui étaient érigées par la faveur du Pharaon, p. 39-40 du présent volume.

2. MASPERO, *Guide du Visiteur au Musée de Boulaq*, p. 28, et maintenant *Guide du Visiteur au Musée du Caire*, 2^e édit., 1912, p. 73, n° 227.

gommés, comme le sont aujourd'hui encore les chevelures de certaines tribus africaines : bien ajustés sur le front et sur le sommet de la tête, ils s'écartaient du crâne en descendant et ils formaient autour de la face une sorte d'écran sombre qui accentuait la teinte rougeâtre des chairs. Le modelé du torse et des jambes, la musculature des bras, sont traités de même dans les deux cas, et l'expression de fierté qui caractérise la physionomie de Rânofir rehausse les traits un peu vulgaires du Scribe nouveau. Ce sont là autant de faits qu'on n'observe plus sur d'autres portraits de nos personnages. La statue assise que j'ai décrite en premier lieu a l'aspect général de l'individu, et on ne saurait douter qu'elle le représente; mais la technique et le sentiment diffèrent à ce point qu'elle appartient nécessairement à un autre sculpteur. De même pour Rânofir. Celle de ses statues à laquelle on avait donné le n° 1049 au Musée de Boulaq¹ n'a point la grande allure qu'on admire sur la statue n° 975 : elle est si lourde, si vide d'expression, qu'on dirait presque un autre Égyptien. La différence du faire prouve ici qu'on s'était adressé à deux artistes pour exécuter les statues d'un même homme. L'identité du faire nous oblige, en revanche, à reconnaître la même main dans la statue n° 975 de Rânofir et dans celle de notre Scribe nouveau : les deux œuvres sont sorties, à peu près dans le même temps, d'un atelier unique.

Il serait curieux de rechercher si, parmi les statues que les musées renferment, il ne s'en trouve point d'autres qu'on puisse rapprocher de celles-là et rapporter à une commune origine. Je n'en connais point jusqu'à présent, mais je dois ajouter à ce que j'ai dit l'indication d'un signe particulier auquel on pourra les distinguer. Les Égyptiens avaient l'habitude de peindre leurs statues et leurs bas-reliefs, et les couleurs dont ils les revêtaient étaient plus variées et plus sujettes

1. MASPERO, *Guide du Visiteur au Musée de Boulaq*, p. 221, et maintenant *Guide du Visiteur au Musée du Caire*, 2^e édit., 1912, p. 73, n° 228.

à changer qu'on ne pense généralement. On est accoutumé à ne voir pour les chairs qu'un ton rouge-brun, qu'ils ont en effet employé fort souvent; toutefois, ils n'usaient pas que de celui-là, et l'on rencontre des figures d'homme enluminées de façon très diverse. La statue n° 975 et le Scribe nouveau ont une coloration qui s'éloigne beaucoup de l'ordinaire. Celle de la statue n° 975 a pâli depuis le temps que Rânofir a quitté son tombeau et qu'on l'a exposé à la lumière; mais celle du Scribe de Gizéh est fraîche encore, et elle imite aussi fidèlement que possible le teint jaune tirant sur le rouge de nos fellahs modernes. La plupart des archéologues qui s'occupent de l'art égyptien négligent les faits de cette nature. Je les ai relevés de mon mieux durant mon séjour en Égypte, et c'est en les coordonnant systématiquement que je suis parvenu à constater l'existence, soit à Memphis même, soit dans le village ancien de Saqqarah, de deux ateliers principaux de sculpteurs et de peintres, à qui la clientèle des derniers temps de la V^e dynastie confiait la tâche de décorer les tombes et de tailler les statues funéraires.

Chacun avait son genre particulier, ses traditions, ses modèles, dont il ne s'écartait pas volontiers. Les commandes se répartissaient entre eux dans des proportions inégales, selon qu'il s'agissait de statues isolées ou de bas-reliefs. Je ne me rappelle pas avoir remarqué des différences de style sensibles entre les tableaux qui couvrent les murs d'un même mastaba : on s'adressait, pour ce genre de travail, à l'un ou à l'autre, qui se chargeait à lui seul de l'entreprise. Pour les statues, au contraire, on avait recours aux deux à la fois : la besogne, ainsi divisée, allait plus vite et l'on avait plus de chance de l'achever pour le jour des funérailles. Je ne veux point dire qu'il n'y eût alors que les deux ateliers dont je parle : j'ai cru trouver la trace de plusieurs autres, mais peut-être jouissaient-ils d'une vogue moindre, peut-être le hasard des fouilles ne leur a-t-il pas été favorable jusqu'à présent.

Somme toute, on peut dire, sans risquer d'être taxé d'exagération, que l'art de l'ancien Empire compte un chef-d'œuvre de plus. La fortune l'a donné à M. de Morgan pour ses premières fouilles sérieuses en don de joyeux avènement : c'est de bon augure pour l'avenir, et, comme il n'est pas homme à lâcher la chance une fois qu'il la tient, qu'il a de plus les moyens matériels et l'argent nécessaires aux explorations méthodiques, nous pouvons espérer des trouvailles à bref délai.

LE SCRIBE AGENOUILLE

V^e DYNASTIE

Musée de Boulaq.

S'il n'était pas mort depuis cinq mille ans, je jurerais l'avoir rencontré, il y a six mois, dans une petite ville de la Haute-Égypte (pl. III). Même figure ronde et vulgaire, même nez aplati, même bouche charnue contractée légèrement sur la gauche par un sourire niais, même physionomie banale et vide d'expression : seul, le costume diffère et empêche l'illusion d'être complète. Le pagne est passé de mode aujourd'hui et la grande perruque ne lui a pas survécu ; à moins d'être fellah au travail, personne ne va plus les jambes et le torse nus. Les uns suivent à peu près l'usage du Caire et ils portent le tarbouche trop petit, la stambouline raide, la chemise à l'européenne, empesée mais sans cravate, le pantalon noir ou bleu cru, les bottines à guêtres de drap. Les autres ont conservé le turban, la robe longue, les pantalons bouffants, et les babouches en maroquin jaune ou rouge. Mais si l'habit a changé depuis la V^e dynastie, le maintien est demeuré sensiblement identique. Le gratte-papier moderne, après avoir remis au supérieur le dossier à l'étude, croise les mains sur la poitrine ou sur le ventre à la manière du scribe antique : il ne s'agenouille plus pour attendre, mais il prend l'attitude la plus humble qu'il peut imaginer, et, n'était le costume qui le cache, on reconnaîtrait dans le mouvement de

ses épaules et de son échine la souplesse qui caractérise notre statue de Boulaq. Cependant le chef finit sa lecture, appose son cachet sur telle pièce, écrit quelques lignes en travers de telle autre et jette les feuillets à terre : l'écrivain les ramasse et retourne à son bureau, sans se formaliser du geste cavalier dont on lui rend la besogne. Faudrait-il pas vraiment qu'un moudir, un homme qui touche un gros traitement, se donnât la peine d'allonger le bras jusqu'à rencontrer la main d'un simple employé mal payé ? Aussi bien, il traite ses subordonnés comme ses supérieurs le traitent à l'occasion ; ses subordonnés à leur tour n'en agissent pas autrement envers les leurs, et les choses se passent ainsi tout le long de l'échelle sans que personne songe à rien y redire.

Notre scribe était de ceux à qui on jetait le papier plus souvent qu'ils ne le jetaient aux autres. Il n'occupait dans la hiérarchie qu'un rang assez peu relevé, et il ne se rattachait par aucun lien aux grandes familles de son époque. S'il est à genoux, c'est que le sculpteur l'a représenté dans l'une de ses attitudes habituelles pendant les heures de travail ; il lui a d'ailleurs fait son portrait avec cette fidélité et cette bonne humeur goguenarde que les artistes mettaient à retracer les scènes de la vie ordinaire. Le bonhomme vient d'apporter un rouleau de papyrus ou une tablette chargée d'écritures ; agenouillé selon l'ordonnance, le buste bien équilibré sur les hanches, les mains croisées, le dos arrondi, la tête légèrement infléchie, il attend que le maître ait fini de lire. Pense-t-il ? Les scribes n'étaient pas sans éprouver quelques appréhensions secrètes lorsqu'ils comparaissaient devant leurs chefs. Le bâton jouait un grand rôle dans la discipline des bureaux. Une erreur d'addition perdue au milieu d'un compte, un mot omis en recopiant une lettre, une instruction mal comprise, un ordre exécuté gauchement, et les coups allaient leur train. Peu d'employés échappaient à la bastonnade. Ils ne l'auraient pas méritée qu'on la leur aurait infligée par principe : « Il y a un dos chez le jeune homme, il écoute quand il est



Pl. III.

LE SCRIBE AGENOUILLE DU CAIRE

« frappé¹. » Le sculpteur a traduit on ne peut mieux sur la pierre l'expression d'incertitude résignée et de douceur moutonne que la routine d'une vie entière passée au service avait répandue sur son modèle. La bouche sourit, car ainsi le veut l'étiquette, mais le sourire n'a rien de joyeux. Le nez et les joues grimacent à l'unisson de la bouche. Les deux gros yeux en émail cerclés de bronze ont le regard fixe de l'homme qui attend vaguement, sans arrêter sa vue ni concentrer sa pensée sur un objet déterminé. La face manque d'intelligence et de vivacité. Après tout, le métier n'exigeait pas une grande agilité d'esprit. Les formules d'administration étaient simples et peu variées, la comptabilité n'était pas des plus compliquées; avec de la mémoire et de l'application, on faisait aisément son chemin et on gagnait sans trop de peine ce qu'il fallait pour s'acheter une bonne statue funéraire.

La nôtre a été découverte à Saqqarah² dans un tombeau d'assez médiocre apparence. Ni le nom ni la filiation du personnage ne nous apprennent sous quel roi ou sous quelle dynastie il végétait; mais en la comparant à la statue de Rânofir³, on parvient à lui rendre sa place dans la série. Et d'abord, notre scribe et Rânofir coiffent l'un et l'autre

1. L'expression est empruntée à une lettre du *Papyrus Anastasis* n° 3. La manière dont elle est enchâssée dans le contexte égyptien me porte à croire qu'elle formait un proverbe souvent cité. L'idée en revient, sous des formes diverses, dans la correspondance des scribes : « Travaille « ou tu seras battu. » — « Quand le scribe arrive à l'âge d'homme, il a le dos brisé des coups « qu'il a reçus! »

2. MARIETTE, *Notice des principaux monuments du Musée de Boulaq*, sixième édition, 1876, p. 235, n° 769 : « Memphis. — Saqqarah. — calcaire. H. 0^m35. — Personnage à genoux. Ses « mains sont croisées sur ses jambes. Les yeux sont rapportés et formés de plusieurs pierres « curieusement assemblées. » La statue du scribe agenouillé figure dans un groupe à la planche XX de l'ouvrage de Mariette : *Album du Musée de Boulaq*, comprenant quarante planches photographiées par MM. Délié et Béchard, avec un texte explicatif rédigé par Auguste Mariette-Bey. — Le Caire, Mourès et C^{ie}, 1871, in-folio.

3. MARIETTE, *Notice des principaux monuments du Musée de Boulaq*, 6^e édition, 1876, p. 246, n° 582. Le Musée de Boulaq possède une seconde statue du même personnage (*id.*, p. 93, n° 28), mais moins soignée d'exécution que la statue n° 582. Cf. ce qui est dit de ces deux monuments, . 65-67 du présent volume.

une perruque de forme assez rare à cette époque ; les cheveux, bien séparés par une raie au milieu du front, sont rejetés en masse derrière les oreilles et tombent droits autour du cou. Notre scribe, au lieu d'avoir la teinte rouge, qui est attribuée d'ordinaire aux figures d'homme, est peint d'un jaune clair fort analogue à celui des femmes ; Rânofir présente la même particularité, qui n'est pas fréquente sous l'ancien Empire. Je ne crois pas d'ailleurs que ce soit là simple caprice de l'artiste. Tel scribe, condamné à vivre sans cesse dans son bureau comme les femmes dans leur maison, avait la peau moins hâlée que ses collègues obligés à travailler en plein air : le ton jaune du calcaire serait donc une sorte de marque professionnelle et répondrait à une teinte plus claire de l'original. Les titres de Rânofir nous montrent qu'il vivait sous les derniers règnes de la V^e dynastie¹ : en plaçant le scribe agenouillé à côté de lui dans le temps, nous sommes certains de ne pas nous tromper beaucoup. J'ai préféré n'appuyer mon opinion que de raisons purement archéologiques, mais je pense qu'en examinant le style des deux statues, on pourrait pousser le rapprochement plus loin : la manière dont le cou est attaché aux épaules, celle surtout dont les bras et les mains sont traités est à peu près identique dans les deux cas. Je ne sais si je me trompe, mais j'en suis arrivé presque à me persuader que la statue de Rânofir et celle du scribe agenouillé sortent du même atelier et qu'elles sont peut-être le produit du même ciseau. Je ne désespère pas de retrouver d'autres monuments de provenance semblable et de reconstituer en partie l'œuvre d'un de ces maîtres, dont les tombeaux de Memphis nous ont gardé les productions diverses sans nous conserver les noms.

L'exécution est fort soignée : par malheur, le calcaire dans lequel le

1. MARIETTE. *Notice*, p. 217 : « L'ensemble de ces qualités et l'étude des légendes qui couvrent la base du monument ne laissent aucun doute sur l'époque à laquelle il remonte. Évidemment Rânofir vivait sous l'ancien Empire. Ses titres le rapprochent de la V^e dynastie. » L'étude des légendes m'apporte à être plus affirmatif que Mariette : Rânofir vivait bien certainement vers la fin de la V^e dynastie.

scribe est taillé était trop tendre et il s'est effrité çà et là. Les genoux ont souffert plus que le reste : c'est grand dommage, car on voit par le peu qui en reste à quel point l'artiste en avait soigné le modelé. Les bras ne sont point séparés du buste, les mains sont lourdes, les pieds sont longs, mais le jeu des muscles de la poitrine et du cou est bien observé. En résumé, ouvrage estimable d'un sculpteur consciencieux et sachant son métier à fond.

PÉHOURNOWRI

STATUETTE EN CALCAIRE PEINT TROUVÉE A MEMPHIS

(Musée du Louvre .

Mariette la trouva par hasard, en cherchant le Sérapéum (fig. 12) Elle avait été retirée anciennement du puits qui la renfermait, et jetée dans les remblais de la grande avenue de sphinx qui conduit au tombeau d'Apis. L'individu s'appelait Péhournowri; il était cousin royal et il remplissait des fonctions que je ne sais comment définir. Rien dans l'inscription ne nous permet de conjecturer de quel roi il réclamait la parenté, mais le style du morceau prouve qu'il vivait sous la V^e dynastie. Il était d'âge mûr comme l'indique la plénitude des formes, de belles proportions, d'aspect bienveillant et doux; une perruque courte, un collier, un pague descendant à peine jusqu'aux genoux, voilà son costume. Sa statue n'est point de celles devant lesquelles on s'arrête nécessairement en parcourant un musée : depuis trente ans bientôt qu'elle est au Louvre, je ne crois pas qu'elle ait attiré l'attention de personne que des égyptologues de métier. Non qu'elle manque de mérite : le modelé en est exact, le faire habile et délicat, l'expression franche et heureuse, mais la pose ne diffère que très peu de celle que des centaines d'autres artistes ont donnée à des centaines d'autres statues. Le visiteur distrait qui va d'un bonhomme assis à un second bonhomme assis, puis à beaucoup, ne songe guère

à rechercher les minuties d'exécution qui les distinguent. Il s' imagine volontiers qu'à en voir un ou deux il les a vus tous, et il s'éloigne emportant de l'art égyptien l'idée de la monotonie.

Les statuares égyptiens ne varièrent jamais beaucoup les poses de leurs personnages. Ils les firent tantôt debout et marchant, la jambe en avant, tantôt debout mais immobiles et les deux pieds réunis, tantôt assis sur un siège ou sur un dé de pierre, quelquefois agenouillés, plus souvent accroupis, le menton aux genoux comme les fellahs d'aujourd'hui, ou les jambes à plat sur le sol comme le Scribe du Louvre¹. Les détails d'agencement et de costume peuvent se modifier à l'infini : l'attitude est presque toujours réglée sur les six types que je viens d'énumérer. Les modernes l'ont expliqué, les uns par l'expérience des sculpteurs, les autres par l'inflexibilité de certaines règles hiératiques. Après avoir vu, non plus les quelques morceaux dépareillés qu'on rencontre en Europe, mais les monuments encore subsistants en Égypte, je ne puis pas admettre ces raisons. On remarque partout, dans les bas-reliefs des temples ou des tombeaux, une multiplicité de gestes ou d'attitudes qui montre à quel point les artistes pouvaient, quand il leur plaisait, diversifier la figure humaine : le paysan se courbe sur la houe, le menuisier s'allonge sur l'établi, le scribe se penche sur son papier, les danseuses et les baladins tordent et balancent leur corps, les soldats brandissent la lance ou emboîtent le pas avec tout le naturel imaginable. Et ces poses si différentes de celles qu'on est accoutumé de voir au Louvre, les sculpteurs les appliquaient d'aventure même aux statues : la femme agenouillée qui écrase son grain, le boulanger qui brasse la pâte, l'esclave qui enduit l'amphore de poix avant d'y verser le vin, le pleureur accroupi de Boulaq², sont composés et modelés avec une justesse de mouvement et un bonheur d'expression qui ne laissent subsister aucun

1. Voir sur ce scribe accroupi ce qui est dit plus haut, pages 53-57 du présent volume.

2. Ce pleureur est un rôtisseur, ainsi que je l'ai dit plus haut, page 54, note 2 du présent volume.



FIG. 13
Péhounowri
Musée du Louvre

doute sur l'habileté de l'ouvrier. Qu'il y ait eu des règles hiératiques, il est vrai et personne ne le conteste, mais elles étaient réservées aux choses de la religion et à elles seules. Elles exigeaient qu'on conservât partout pour Amon, par exemple, les attributs, le costume, l'attitude propres à ce dieu ; elles ne commandaient pas qu'on enfermât tous les hommes dans l'une au choix des cinq attitudes que je viens d'indiquer. La liberté de composition dont témoignent les grands tableaux historiques des temples, ou les scènes familières des hypogées, ne s'accorderait guère à ce qu'on nous raconte de ces règles hiératiques et de leur inflexibilité.

Je ne m'occuperai point pour le moment des statues de rois ou de divinités : l'occasion me viendra d'en parler à loisir. Celles des particuliers représentent pour la plupart des personnes de rang, grands seigneurs, gens de cour, officiers, magistrats, prêtres, employés de naissance ou de fortune ; elles sortent presque toutes des cimetières, et elles sont le portrait de l'homme pour qui le tombeau avait été creusé ou des gens de sa maison. Le maître est debout dans l'attitude du commandement ou assis comme Péhournowri, et il ne pouvait guère avoir que ces deux postures. Le tombeau est, en effet, la maison privée où il se repose des fatigues de la vie, comme il faisait jadis dans sa maison terrestre. Un soldat chez lui ne garde pas ses armes, un magistrat sa robe : soldat ou magistrat, on dépouille les insignes du métier en rentrant à la maison. Le maître du tombeau a donc toujours le costume civil et il abandonne les marques de sa profession à la porte.

Aussi bien la partie accessible de sa demeure a-t-elle une destination particulière qui règle la pose des statues : c'est à vrai dire son appartement de réception, où la famille s'assemblait à de certains jours afin de lui consigner l'offrande, en termes plus prosaïques, afin de dîner avec lui. Que sa statue fût visible dans une des chambres

ouvertes, ou qu'elle fût invisible dans le *serdâb*¹, elle le remplaçait. Or, c'en est assez de regarder les bas-reliefs voisins pour savoir quelles étaient les attitudes officielles du mort dans le tombeau. Il y assistait aux travaux préliminaires du sacrifice, la semaille et la récolte, l'élève des bestiaux, la pêche, la chasse, les manipulations des métiers, et il y voyait toutes les œuvres qu'on exécute pour la *demeure éternelle* : il était alors debout, un pied en avant, la tête haute, les mains pendantes ou armées des bâtons de commandement. Ailleurs, on lui apporte, l'un après l'autre, les divers services du repas, les gâteaux, les vins, les viandes canoniques, les fruits dont il a besoin dans le monde des morts : c'est alors qu'il est assis sur un fauteuil seul ou avec sa femme. Ces deux poses qu'il a dans les peintures, le sculpteur les lui garde dans ses statues : debout, il est censé recevoir l'hommage des vassaux ; assis, il participe au repas. Et de même, les statues qui servent de corps aux gens de la famille et de la maison ont, comme les siennes, la pose qui convient à leur rang et à leur métier. L'épouse est tantôt debout, tantôt assise sur le même siège que lui ou sur un siège isolé, tantôt accroupie à ses pieds comme pendant la vie. Le fils a le costume de l'enfance si la statue a été taillée tandis qu'il était encore enfant, le costume et l'attitude de sa charge s'il est à l'âge d'homme. Le scribe intendant se tient à cropetons, le rouleau étalé sur les genoux, comme s'il écrivait sous la dictée ou s'il lisait un livre de comptes². L'esclave moule le grain, les boulangers pétrissent la pâte, les celleriers poissent leurs amphores, les pleureurs se lamentent et s'arrachent les cheveux, comme ils étaient tenus de le faire en ce monde ; chaque individu a l'occupation de sa condition. La hiérarchie sociale suivait l'Égyptien après la mort et elle réglait la pose de la statue après, comme elle avait réglé la pose du modèle avant la mort. Il en est de même aujourd'hui,

1. Voir ce qui est dit du *Serdâb*, pages 40-41 du présent volume.

2. Voir plus haut, pages 53-54 du présent volume, ce qui est dit des statues des scribes accroupis ou agenouillés.

jusqu'à un certain point, et qui veut faire la statue d'un imprimeur ne s'avise guères de lui attribuer la démarche et le costume d'un mineur ou d'un marin. Toutes ces statues, enfermées dans le tombeau, y formaient comme une sorte de tableau où chaque personnage tenait éternellement la pose caractéristique de son rang ou de son métier. L'artiste était libre de varier le détail et de régler les accessoires à sa fantaisie ; il n'aurait pu changer la disposition générale sans nuire à l'utilité de son œuvre.

Au fond, il en est des statues de l'ancienne Égypte ce qu'il en est des tableaux de sainteté des écoles italiennes. Les peintres devaient traiter leur sujet sur des données dont ils ne pouvaient s'écarter sans le fausser ou le défigurer. Réunissez soixante ou quatre-vingts Saint-Sébastien dans une salle : combien de ceux qui y pénétreront résisteront-ils à l'ennui qu'en produirait infailliblement sur eux la répétition constante ? Au dixième Saint-Sébastien quelques gens du métier seuls n'auront pas tourné le dos. Encore ici supposé-je qu'on n'ait rapproché que des morceaux de choix, où l'examen permet de reconnaître les qualités du maître. Admettez au contraire qu'on ait rassemblé au hasard tout ce qu'il y a de Saint-Sébastien, sans avoir éliminé par avance les mauvaises toiles : les plus beaux Saint-Sébastien du monde, perdus dans la foule, risqueront de ne pas attirer l'attention du public plus que le Scribe accroupi ou les autres chefs-d'œuvre de sculpture égyptienne que renferme le Louvre. L'hypothèse paraît absurde, car personne n'admet aisément qu'on ait l'idée de faire une collection de ce genre. Pour les œuvres modernes ou anciennes dont on connaît le prix, d'accord ; mais les musées égyptiens ont toujours été classés jusqu'à présent comme des dépôts d'objets archéologiques, non comme des galeries d'art. Toute statue y est un scribe, un dieu, un roi ; c'est le scribe Hor de la XIX^e dynastie, ou le scribe Skhemka de la V^e, ou le roi Sovkhotpou coiffé du pschent, et ce n'est que cela. Les scribes de pacotille et les scribes qui sortent des mains d'un maître sont confondus sous la même rubrique, et l'on n'y pose aucune marque qui distingue

les bons des mauvais. Péhournowri est un scribe, Ramké un second scribe, Rahotpou un troisième scribe, de la même façon que le Saint-Sébastien de tel grand maître italien et le Saint-Sébastien des images d'Épinal sont deux Saint-Sébastien : le public qu'on n'avertit point de la différence et qui ne tient pas à un scribe plus qu'à un autre passe outre sans regarder.

L'impression de la monotonie est produite par la répétition perpétuelle des mêmes types et par la méthode de classement adoptée dans les musées. Si l'on se décidait à faire pour l'Égypte ce qu'on a fait pour la Grèce et pour Rome, à séparer les productions de l'art et les sujets archéologiques, l'opinion des gens du monde se modifierait promptement. L'impression de monotonie ne disparaîtrait pas entièrement, le nombre des types étudiés par les sculpteurs égyptiens n'étant pas assez considérable : elle s'atténuerait, et elle ne fermerait plus les yeux de la foule à ce que la sculpture égyptienne possède de beauté réelle et de perfection.

LE NAIN KHNOUMHOTPOU

V^e ou VI^e DYNASTIE

(Musée de Boulaq).

Le joli personnage qui nous a légué cette statue (fig. 14) est connu, depuis l'Exposition de 1878, sous le nom de *Chef des cuisiniers* ; son titre dans l'inscription du socle indique un intendant de la garde-robe. Il jouit sans doute de quelque notoriété de son vivant, car il avait pour lui seul une des belles tombes de Saqqarah, mais nous ignorons son histoire. Il porta le nom de Khnoumhotpou, qu'illustra plus tard un prince de Miniéh sous la XII^e dynastie : la placé où il fut enterré nous prouve qu'il naquit vers la fin de la V^e ou au commencement de la VI^e.

Il était nain, et nain assez petit. Sa statue mesure à peine 30 centimètres de hauteur et les dimensions de la tête montrent qu'elle était probablement de demi-grandeur naturelle. Elle reproduit les caractères propres au nain sans les exagérer. La tête, assez grosse comme il convient, est allongée et flanquée de deux grandes oreilles. L'expression de la face est lourde et niaise, l'œil s'ouvre étroitement et se relève vers les tempes, la bouche est mal fendue. La poitrine est forte et bien développée, mais l'artiste a eu beau s'ingénier à dissimuler le train de derrière sous le couvert d'une vaste jupe blanche, on sent malgré tout que le torse n'est pas en proportion avec les bras et les

jambes. Le ventre bombe en avant et les hanches se rejettent en arrière pour faire contrepoids au ventre. Les cuisses n'existent qu'à l'état rudimentaire, et l'individu entier, monté qu'il est sur de petits pieds contrefaits, semble prêt à tomber face contre terre. Les chairs étaient peintes en rouge, la chevelure en noir, mais la couleur s'est écaillée ou effacée par places. Les deux jambes ont été brisées anciennement à la cheville, puis recollées quand on a transporté la statue au Musée. Il serait fort possible que cet accident fût arrivé au cours même de l'exécution, car le calcaire dont les Égyptiens se servaient est si fragile que le sculpteur n'a pas osé détacher les bras du corps : un coup de maillet frappé trop fort pendant qu'il dégageait les jambes a pu produire la fracture malheureuse qui gâte le bas du monument.

Khnoumhotpou est, jusqu'à présent, le seul nain grand seigneur qui soit revenu au jour. Ses congénères ne manquaient pas cependant en Égypte, mais ils appartenaient presque tous à la classe des jongleurs et des bouffons. Les Pharaons et les princes de leur cour entouraient ces êtres difformes de la même affection que faisaient les rois et les nobles du Moyen Age chrétien ou musulman ; leur maison n'aurait pas été complète s'ils n'en avaient pas eu deux ou trois d'aspect plus ou moins grotesque. Ti en possédait un qu'il a figuré près de lui dans son tombeau : le pauvre hère tient dans la main droite une sorte de grand sceptre en bois terminé en forme de main humaine, et il conduit en laisse un lévrier presque aussi haut que lui. Ailleurs, les nains sont représentés accroupis sur un tabouret aux pieds du maître, à côté du singe ou du chien préféré. Deux d'entre eux, — nous le savons par les tableaux de Béni-Hassan, étaient de la suite du prince de Miniéh : l'un de ceux-ci ne manque pas d'élégance dans sa petitesse, mais l'autre joint à l'exiguïté de la taille l'agrément d'être pied-bot. Le ciel égyptien n'échappait pas plus que la cour des Pharaons à la manie courante : il contenait plusieurs nains dont deux au moins avaient un rôle important, Bisa qui présidait aux armes et à la toilette, et le Phtah qu'on



FIG. 14
Le nain Khnoumhotpon.
Musée du Caire.

a longtemps appelé sans raison Phtah embryonnaire¹. Peut-être Khnoumhotpou joignait-il à sa fonction d'intendant de la garde-robe la charge de bouffon de cour ; peut-être était-il de haute naissance et préservé par son origine des ennuis auxquels leur difformité exposait ses pareils de basse extraction.

Aussi bien nous n'avons pas besoin de savoir ce qu'il était : rien qu'en nous léguant son portrait, il a rendu à la science un service signalé. Souvenons-nous en effet du rôle que les statues des tombeaux jouaient dans les conceptions théologiques des Égyptiens : elles étaient le support indispensable du *double*, le corps sans lequel cette âme du mort ne subsistait pas dans l'autre monde. On aurait pu croire qu'à passer de la vie terrestre dans celle d'outre-tombe, les gens à qui la fortune n'avait pas départi la beauté n'auraient pas été fâchés de revêtir une apparence nouvelle ; tant qu'à renaître, mieux vaut encore renaître moins laid. Le soin que le pauvre Khnoumhotpou a pris de nous arriver difforme montre bien que les vieux Égyptiens n'avaient pas nos désirs à ce sujet : ils tenaient à rester toujours, tels que la nature les avait créés au moment de la conception. Ce n'était pas de leur part absence de coquetterie, mais nécessité : leur idée de l'âme les obligeait à en agir ainsi. Du moment que leur personnalité était liée indissolublement à l'existence du corps, la première condition qui s'imposait à eux pour rester identiques à eux-mêmes au delà de la mort comme en deçà, c'était de conserver sans y rien changer sa forme terrestre. Pour que le Khnoumhotpou qui logeait dans l'hypogée de Saqqarah ne fût pas un être différent du Khnoumhotpou qui s'était promené dans les rues de Memphis, il fallait que son *double* désincarné y trouvât comme support une statue de nain. Donnez-lui les belles proportions de Ti ou de Rânofir, la démarche fière et la mine

1. Voir, à propos de ce dieu, le curieux mémoire du docteur PARROT, *Sur l'origine d'une des formes du dieu Phtah*, dans le *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes*, t. II, p. 129-133.

hautaine du Chéikh-el-Beled, même le type plus vulgaire du Scribe accroupi, il n'en aurait su que faire. Sa substance, coulée pour ainsi dire dans le moule exigü et difforme du nain, n'aurait jamais pu s'adapter au moule nouveau où l'artiste aurait essayé de la jeter. Khnoumhotpou embelli n'aurait plus été Khnoumhotpou ; son tombeau, sans statue de nain, n'aurait plus renfermé qu'un double et un support étrangers l'un à l'autre.

C'est donc la ressemblance, et la ressemblance absolue, que l'artiste devait chercher à reproduire, et par là s'expliquent la gravité et le scrupule qu'il a mis à rendre la difformité de son modèle. Les Égyptiens étaient naturellement moqueurs et ils mêlaient volontiers le comique au sérieux, non seulement dans la littérature mais dans les arts. Pour n'en citer qu'un exemple, le peintre qui a retracé à Thèbes l'enterrement de Nofrihotpou a dessiné, à côté des grands bateaux chargés de pleureuses et de tout l'appareil de la douleur, les contorsions de deux matelots dont la chaloupe vient d'être heurtée brutalement par les rames de la barque funéraire. Si le sculpteur qui a taillé Khnoumhotpou avait été libre de suivre son penchant naturel, il aurait probablement exagéré certains traits et prêté au malheureux une physionomie légèrement ridicule. La conscience religieuse ne lui a point permis de le risquer : une statue plus laide que nature aurait eu pour l'âme de l'original les mêmes inconvénients qu'une statue plus belle. Un corps de pierre identique de tous points au corps de chair, voilà ce que demandait l'Égyptien, et voilà ce que le sculpteur a fabriqué pour le petit Khnoumhotpou. On comprend qu'ici ce que nous appelons la question d'art est secondaire : un tailleur de pierre sachant bien son affaire suffisait à la besogne.

Il ne faudrait pas conclure de ce qui précède que je considère l'image de Khnoumhotpou comme étant d'un simple ouvrier. On a répété trop souvent qu'en Égypte la statuaire était un métier mécanique ; on enseignait aux sculpteurs à fabriquer des bras, des jambes,

des têtes et des torsos qu'ils assemblaient selon la formule, d'après deux ou trois modèles, toujours les mêmes. Cette opinion, renouvelée des Grecs, est assez difficile à soutenir en présence de la statue de Khnoumhotpou ; on peut, en effet, établir des poncifs pour des corps constitués régulièrement, on ne peut pas prévoir toutes les variétés de corps difformes. Le maître inconnu, dont nous avons l'œuvre à Boulaq, a dû procéder exactement comme un moderne que les nécessités du métier mettraient en présence d'un modèle contrefait : il a fait œuvre d'artiste et non besogne de manœuvre.

LA CACHETTE DE KARNAK

ET L'ÉCOLE DE SCULPTURE THÉBAINE¹

I

Une large mare parmi les ruines (fig. 15, p. 93), et, vers l'extrémité méridionale, deux batteries de *chadoufs* superposées qui travaillent à épuiser l'eau renouvelée sans cesse par les infiltrations. Sur les berges, des blocs et des statues boueuses autour desquelles des ouvriers à moitié nus s'empressent, des poutres, des leviers, des rouleaux de corde, l'amorce d'une voie Decauville; des restes de murs historiés dominant le chantier, et, par-dessus leurs crêtes irrégulières, le village moderne de Karnak se dessine en vigueur à l'horizon.

Lorsque, au début du III^e siècle avant notre ère, les premiers Ptolémées décidèrent de restaurer le temple d'Amon thébain, ils le trouvèrent encombré d'*ex-votos*. Stèles, statues en pierre, figurines en bois ou en bronze, insignes divins ou royaux, il y en avait partout, dans les salles, dans les couloirs, dans les cours, serrés, amoncelés l'un sur l'autre, et en nombre tel que l'espace allait manquer pour en introduire de nouveaux. C'était un legs des dynasties éteintes ou des grandes familles disparues auxquelles les Pharaons avaient conféré le privilège de consacrer leur image dans la maison du dieu, et l'on

1. Publié dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906, t. XX, p. 247-252, 337-348.

n'aurait pu rien en vendre ou en détruire sans commettre un sacrilège¹. On en disposa selon l'usage des peuples contemporains : on creusa une vaste fosse entre le septième pylône et la salle hypostyle, puis on les enfouit pêle-mêle en terre sainte. Vingt siècles plus tard, vers 1883, des sondages exécutés à la hâte me révélèrent la richesse du site, mais je n'osai rien entreprendre, faute d'argent; en 1901 seulement, lorsque la marche régulière du déblaiement y ramena les ouvriers, je recommandai à M. Legrain d'y descendre les tranchées plus profondément encore qu'à l'ordinaire, de façon à ne laisser rien échapper de ce qui se cachait dans le sous-sol. La fouille rendit d'abord ce que j'avais entrevu naguère, des colosses royaux en granit, en calcaire, en grès, qui furent remontés à leur place antique le long du pylône; un peu au-dessous, les pièces d'un bel édifice en calcaire d'Aménôthès I^{er}, que Thoutmôsis III avait employées comme remblai lorsqu'il agrandit le temple; tout au bas enfin, à six, douze, quatorze mètres de profondeur, ce à quoi personne de nous ne songeait, une *favissa* intacte, où des centaines de statues et de petits objets attendaient dans la boue l'heure de la délivrance.

Voici quatre ans que M. Legrain l'explore pied à pied, et je crois bien qu'il a réussi à la vider entière; il faut dresser maintenant l'inventaire des trésors qu'elle nous a prodigués. Le meilleur du profit reviendra sans contredit à l'histoire politique. Non que toutes les époques y soient représentées avec une abondance pareille, — le premier empire thébain n'y figure à peu près que pour mémoire, et les deux grandes dynasties du second n'y comptent que pour une centaine de pièces seulement, — mais, de la chute des Ramessides jusqu'à la conquête persane, la série des grands-prêtres d'Amon reparait presque complète, eux, leurs femmes, leurs fils, leurs frères, les enfants ou les descendants extrêmes de leurs frères, et, du jour où la lignée

1. Voir plus haut, p. 39-40 du présent volume.

mâle s'interrompt, les princesses qui héritèrent de ses droits avec les nobles personnages qui exercèrent le pouvoir en leur nom. Toutefois, tant de statues et d'inscriptions retrouvées d'un coup ne serviront pas qu'à nous renseigner sur la révolution qui transforma la royauté mili-



FIG. 15

Le chantier de Karnak en Janvier 1906.

taire de Thèbes en une théocratie ; elles nous sont autant de documents pour étudier la marche de l'art pendant les vingt siècles et plus que cette révolution s'accomplit. Certes, la facture en est très inégale, et beaucoup parmi elles n'offrent d'intérêt que celui de l'archéologie ; plusieurs pourtant tranchent sur la masse par des mérites éminents, et elles se tiennent en bon rang à côté des meilleures productions con-

nues de l'art égyptien. Comme elles proviennent du même temple et qu'elles ont été érigées par les membres divers des mêmes familles, il est naturel d'y voir l'œuvre d'une école unique, établie à Thèbes depuis la plus haute antiquité ; de fait, on y discerne aisément un ensemble de caractères communs, qui, se perpétuant sans altérations notables de génération en génération, déterminent entre elles des affinités de conception et de technique indéniables.

II

A part quelques stèles de mauvaise ordonnance et de facture grossière¹, les monuments les plus anciens que nous ayons de cette école sont ceux que Carter et Naville découvrirent, de 1900 à 1906, dans le tombeau de Montouhotpou V, à Dêir-el-Bahari. Les bas-reliefs de la chapelle attachée à la pyramide sont d'un dessin aussi correct et d'une touche aussi ferme que les beaux bas-reliefs memphites de la V^e ou de la VI^e dynastie ; mais la saillie en est plus accentuée, le contour plus hardi et plus franc, l'homme plus trapu et posé plus solidement sur la ligne de terre, la femme plus menue de taille avec des hanches plus larges et une poitrine plus épanouie. La statue du roi (fig. 16), qui est au Musée du Caire², a été taillée en plein grès d'un ciseau fier et dur. Elle a les pieds et les genoux épais, les mains massives, le buste indiqué de façon sommaire, la face modelée largement. La couleur en est heurtée, chairs noires, costume blanc, bonnet rouge, selon le rituel des cérémonies auxquelles elle était destinée, et l'ensemble a l'aspect sauvage, mais d'une sauvagerie préméditée pour l'effet religieux à produire. Si un sculpteur memphite avait traité un pareil sujet, il ne

1. Voir, par exemple, les stèles décrites ou indiquées dans MASPERO, *Guide to the Cairo Museum*, 1903, p. 73-75, 94-95, 96, etc.

2. Elle a été publiée déjà dans le *Musée Égyptien*, t. II, pl. IX-X, p. 25-30.

se serait pas fait faute d'en harmoniser les lignes et d'en assouplir la couleur : il aurait inconsciemment ramené son type au type plus doux de physionomie humaine qui prévalait dans son école, au risque d'en affaiblir l'énergie. Au contraire, le sculpteur thébain s'est inquiété surtout de reproduire la réalité telle qu'elle se montrait à lui, et cette préoccupation domine jusqu'à la fin chez tous ceux de son école. Ils rechercheront la ressemblance avec un parti pris d'exagérer plutôt que d'atténuer les traits individuels du sujet, et, pour l'atteindre, ils ne reculeront ni devant la rudesse de l'exécution, ni devant la violence du coloris : ils tomberont souvent dans la barbarie, presque jamais dans la banalité.

Quand Thèbes devint l'une des capitales de l'Égypte, sous la XII^e dynastie, ses rois tantôt se servirent des artistes locaux, tantôt appelèrent d'Héracléopolis ou du Fayoum des sculpteurs imbus de la tradition memphite. Le hasard nous a conservé deux têtes colossales, l'une de Sanouosrit I^{er} (Ousirtasen)¹, découverte



FIG. 16
Montouhotep V.
Gros point.

1. La tête a été reproduite par ROUGÉ-BANVILLE. *Album photographique*, nos 111-112, cf.

par Mariette dans les ruines d'Abydos, l'autre de Sanouosrît III, extraite par M. Legrain du trou de Karnak (fig. 17). Le traitement



FIG. 17
Tête d'un colosse de Sanouosrît.
Granit rose.

manuel est excellent dans les deux cas, et il est rare qu'on ait travaillé avec tant de dextérité une pierre aussi ingrate, mais l'inspiration est différente du tout. Ce sont bien deux personnages de même race, et la ressemblance générale est suffisante pour qu'on n'en doute pas : si on ne l'avait pas, on serait tenté de reconnaître dans chacune d'elles un souverain d'une dynastie différente. Aussi bien, la première appartient à une école qui s'inspire de la tradition memphite : le sculpteur a idéalisé, ou, si l'on préfère, stylisé son modèle, et il lui a prêté l'ovale court et plein, la face souriante et bonasse, que son école recommandait pour les statues officielles des Pharaons. Le

second, au contraire, a copié les traits sans en adoucir un seul, le visage long et maigre, le front étroit, la pommette en saillie, la mâ-



Fig. 18
Sanouosrit et le dieu Ptah.
Grès fin.

choire osseuse et pesante. Il a creusé les joues, il a cerné le nez entre deux sillons puissants, il a serré et projeté la lèvre inférieure dans une moue dédaigneuse; il a réalisé une œuvre forte, où l'autre, pénétré des principes opposés, n'a tiré de la pierre qu'un morceau de facture agréable mais sans individualité.

Le contraste est moindre entre les deux manières, lorsqu'il ne s'agit plus de statues, mais de bas-reliefs. Parmi les fragments dont Thoutmôsis III s'était servi comme de remblai, un pilier carré s'est rencontré, qui provenait d'un édifice en calcaire de Sanouosrit I^{er}. Le Pharaon s'y voit sur l'une des faces, en compagnie de Phtah. Ils sont là, le roi et le dieu, debout, nez contre nez, aspirant l'haleine l'un de l'autre, selon l'étiquette entre personnes de rang égal qui se saluent (fig. 18, p. 97). Le style ressemble beaucoup à celui de l'école memphite, mais à l'examiner de près, on y distingue les particularités de l'école thébaine. Les contours sont arrêtés résolument, le relief est moins plat et, par suite, les ombres sont moins ténues, si bien que les figures se découpent en silhouette sur le fond avec plus de vigueur que dans les tableaux de Gizéh ou de Saqqarah : un Memphite aurait déployé plus d'élégance peut-être, mais il fût demeuré dans le convenu. Les scènes gravées sur les trois autres faces portent au même degré les caractères de l'art thébain, et il est fâcheux que le fragment soit unique jusqu'à ce jour : si le reste du temple était décoré aussi heureusement, la XII^e dynastie avait élevé à Thèbes une œuvre comparable aux plus belles de la XVIII^e et de la XIX^e, aux portiques de Déir-el-Bahari, au sanctuaire de Gournah et au Memnonium que Sétoui I^{er} construisit en Abydos.

III

Il en est des statues de la XVIII^e dynastie découvertes à Karnak par M. Legrain, ce qu'il en est de celles de la XII^e : du premier instant qu'on les regarde, on y remarque les signes distinctifs de l'école, avec des modifications qui s'expliquent lorsque l'on considère la position de Thèbes à cette époque. Résidence favorite des Pharaons et siège permanent de leur gouvernement, sa prospérité s'accroissait sans cesse par l'apport des butins qu'ils ramassaient en Syrie ou en Éthiopie, et le goût pour les constructions s'y développait à mesure que la richesse y augmentait. Non seulement les rois ne se lassaient pas de l'embellir, mais les particuliers s'y bâtissaient, à l'exemple des rois, des palais et des tombeaux somptueux. Il fallait surabondance d'artistes à si pleine besogne : les ateliers se multiplièrent, et les sculpteurs accoururent de tous les points du pays pour suppléer à la rareté des sculpteurs thébains. Ces étrangers ne se fondirent pas dans l'école locale sans y exercer quelque influence : elle se subdivisa en plusieurs branches dont chacune, conservant le fond commun de préceptes et d'habitudes, assumait bientôt sa physionomie personnelle. Nous en connaissons deux ou trois déjà, mais combien dut-il y en avoir pendant les trois siècles que la dynastie dura, dont l'œuvre entière est perdue pour nous ou se confond encore dans la masse ?

C'est à un même atelier que j'attribuerai volontiers, outre un certain nombre de pièces entrées récemment dans notre musée, trois des fragments les meilleurs que M. Legrain ait retirés de la *favissa*, le Thoutmôsis III, l'Isis et le Sanmaout. Le Thoutmôsis III (fig. 19) est pris dans un schiste très souple qui admet toutes les finesses du ciseau, et nulle gravure ne rend justice à la délicatesse de son modelé : le jeu



FIG. 19
Buste de Thoutmôsis III
Schiste gris.

des muscles y est noté discrètement, mais avec une sûreté extraordinaire, et les ombres imperceptibles qu'il produit variant à mesure qu'on tourne autour de la figure, l'aspect de la physionomie semble changer d'instant en instant. Isis (fig. 20) n'était pas de naissance royale, et peut-être sortait-elle d'une des couches inférieures de la société : on ne soupçonnait pas son existence il y a vingt-cinq ans, et la statuette en granit rose de Karnak est le premier portrait que nous possédions d'elle. C'est d'elle pourtant que Thoutmôsis III tenait les traits par lesquels il diffère de ses prédécesseurs, le grand nez busqué, les larges yeux ouverts presque à fleur de tête, la bouche charnue, la face arrondie. La perruque pesante qui lui charge la tête rendait la tâche du sculpteur difficile : il n'en a eu que plus de mérite à concevoir une œuvre devant laquelle on s'arrête, même à côté de la



FIG. 20

Isis, mère de Thoutmôsis III.

précédente. Tous les caractères de l'école thébaine y sont réunis, la recherche de l'expression personnelle, la sincérité du rendu, la largeur des épaules et, par contre, l'amincissement voulu de la taille entre l'ampleur des seins et l'évasement des hanches. L'étude de la facture nous oblige à l'attribuer au même atelier, sinon au même artiste à qui nous devons la statue de Thoutmôsis III. J'en dirai autant du groupe (fig. 21) qui représente Sanmaout et la petite princesse Nafêrouriya dont il était l'intendant : rien n'y sent moins le convenu que le geste libre et ferme par lequel le brave homme tient l'enfant, ou la pose d'abandon confiant avec laquelle celle-ci se blottit contre sa poitrine. La franchise du mouvement s'accorde bien avec la douceur spirituelle de la face et avec le sourire qui anime les yeux et les grosses lèvres. Sanmaout avait été majordome de la reine Hachopsouïtou, et sa souveraine l'avait autorisé à ériger ses statues dans le temple d'Amon. Après avoir examiné celles d'entre elles qui nous restent, on ne saurait douter qu'elles ne proviennent toutes de l'un des ateliers royaux, celui-là sans doute d'où sortiront plus tard les statues de Thoutmôsis et de sa mère Isis.

Et nous avons la preuve directe que les sculpteurs thébains de cette époque s'efforçaient par-dessus tout d'assurer la ressemblance. Ils dessinaient et redessinaient leur sujet avant de poser la maquette définitive, et le climat sec de l'Égypte nous a conservé beaucoup de leurs cartons. Cartons n'est pas précisément le mot, puisqu'ils employaient des éclats de calcaire pour leurs études, mais le terme d'*Ostraca* sous lequel nous les désignons ne vaut pas mieux, et de plus il n'est intelligible qu'aux égyptologues de métier. C'est par centaines qu'ils sont entrés au musée du Caire, et l'on y peut noter les tâtonnements de l'artiste, ses hésitations, ses repentirs, les variations de sa pensée et de sa main, jusqu'au moment où il est devenu le maître absolu de son modèle. Plus d'une fois, d'ailleurs, le hasard des fouilles a ramené au jour ce modèle lui-même, et il nous fournit le moyen de comparer le

portrait à l'original. C'est le cas pour Thoutmôsis III. Sa momie a été



FIG. 21

Sanmaout et la princesse Nafêrouriya.

Granit noir.

trouvée en 1881 dans la cachette de Dêir-el-Bahari, et elle est exposée avec les autres dans notre Galerie des Souverains. Certes le visage s'est

altéré beaucoup au cours de la momification, et le retrait des chairs, l'affaissement des yeux, l'écrasement du nez, la décoloration de la peau le font très différent de ce qu'il était autrefois. Pourtant, si le modelé superficiel s'est modifié, celui du dessous est resté : lorsqu'on le compare de profil et de face au masque de la statue, on est forcé d'avouer



FIG. 22

Statuette sculptée dans du bois pétrifié.

qu'il lui est identique, avec la vie en plus dont le sculpteur a perpétué l'expression.

Franchissons un siècle et demi et transportons-nous aux dernières années de la dynastie : elles nous ont légué plusieurs morceaux qu'il faut rapporter à une origine commune, la belle tête de femme que Mariette appelait Taia, le Khonsou et l'Amon de Harmhâbi¹, le Toutânoukhamanou, et peut-être aussi la statuette en bois pétrifié que Legrain retira de la *favissa* en 1905. Ne doit-on pas y reconnaître un portrait d'Aï ? Elle a grande allure, malgré ses dimensions restreintes (fig. 22), mais la matière fâcheuse dans laquelle elle est découpée n'a point permis à l'artiste

de pousser loin l'exécution : la ressemblance demeure indécise. Elle garde pourtant la marque de l'école, et divers détails dans le nez, dans la bouche, dans la coupe des yeux, dans l'insertion des sourcils, m'en paraissent rendre vraisemblable l'attribution au groupe d'artistes à qui nous sommes redevables du Khonsou et du Toutâ-

1. Sur ce groupe, voir l'article de LEGRAIN dans le *Musée égyptien*, t. II, p. 1-14 et pl. I-IV.

noukhamanou (fig. 23, 24). Que ceux-ci sortent d'une même main, je le crois assuré, et un instant d'examen le prouvera. Les deux figures pourraient presque se superposer : l'œil est creusé de quantité



FIG. 23
Khonsou theban.
Granit.

identique chez l'une et chez l'autre, l'attache du nez est la même, ainsi que la manière de gonfler légèrement les narines, d'épanouir le milieu des lèvres et d'en pincer les commissures. La physionomie a

quelque chose de souffreteux, mais les indices de mauvaise santé, l'obliquité et la meurtrissure des yeux, l'amaigrissement des joues et du cou, la saillie des omoplates sont plus accusés sur le Khonsou que



FIG. 24
Statue de Toutânoukhamanou.
Granit rouge.

sur le Toutânoukhamanou ; on dirait que le modèle du Khonsou, s'il n'est pas Toutânoukhamanou à un âge plus avancé, avait une prédisposition plus visible à la consommation. Un médecin devrait les

étudier l'un et l'autre : lui seul pourrait décider si, comme je l'imagine, elles représentent un malade et peut-être établirait-il d'après le facies du sujet le diagnostic exact de la maladie.



FIG. 25
La soi-disant Taia.
Calcaire blanc.

Les rapports sont moins accentués avec la tête dite de Taia (fig. 25), et on ne les remarque pas du coup sur la gravure : ils sont évidents pour qui étudia les originaux. On y constate atténuées toutes les parti-

cularités que j'ai signalées sur Khonsou et sur Toutânoukhamanou : la reine n'était pas une malade, mais les diverses parties de son visage



FIG. 26

Le Ramsès II du Musée de Turin.

Albâtre.

sont traitées du même parti, et la main qui les tailla est bien celle qui cisela si délicatement les images du dieu et du Pharaon, ses contemporains. Alors qu'on ne connaissait qu'elle, l'étrangeté de sa physio-

nomie surexcita l'imagination des savants. Mariette qui la trouva la crut étrangère à l'Égypte : il l'identifia avec Tiyyi, la femme d'Aménô-



FIG. 27

Ramsès IV conduisant un prisonnier libyen.

Grandes.

thès III, il la déclara Syrienne, Hittite, Arménienne, et son opinion prévalut pendant longtemps. On sait aujourd'hui qu'elle date d'un quart

de siècle au moins après Tîyi, et qu'elle représente la femme ou la mère d'un des Pharaons qui succédèrent aux souverains hérétiques de la XVIII^e dynastie, Harmhabi. Et, de fait, les portraits de Tîyi qui sont sortis récemment de terre n'ont aucun point de similitude avec celui de la reine de Mariette : ils nous montrent une femme d'un type maigre, osseux, la mâchoire lourde, le menton long et déprimé, le front fuyant et bas, la physionomie du Pharaon Khouniatonou, telle que les bas-reliefs et les statues d'El-Amarna nous l'ont rendue familière¹. Notre reine se rattache, par la forme et par l'expression du visage, à la famille d'Harmhabi ou de Toutânoukhamanou : la ressemblance de sa statue à celles de Légrain le prouverait suffisamment, s'il en fallait une preuve nouvelle.

Et maintenant, lorsque l'on a comparé entre eux les deux groupes que je viens de décrire, on confesse sans peine que l'inspiration et la technique du second procèdent directement de l'inspiration et de la technique du premier. Le goût a flotté pendant les cinq ou six générations qui les séparent et la mode a eu ses caprices qui ont influé sur l'exécution : les caractères généraux sont demeurés inaltérables et leur persistance nous permet d'affirmer une fois de plus la continuité de l'école.

IV

Elle se maintint florissante pendant la XIX^e dynastie, et la *favissa* nous a rendu de ses œuvres qui ne le cèdent en rien à celles de l'âge précédent. La meilleure est, selon moi, une statuette mutilée de Ramsès II, si semblable à la grande statue de Turin (fig. 26, p. 110) pour la pose et pour le faire, qu'elle paraît en être la maquette primitive ou la

1. Voir l'un de ces portraits plus bas, pl. IV, fig. 45-46 et p. 154-155 du présent volume.

réduction exacte. Quelques morceaux de la XX^e dynastie sont dignes d'estime, sans s'élever beaucoup au-dessus de la moyenne, tel un petit



FIG. 28

Le prêtre au singe

groupe en granit de Ramsès VI, amenant un prisonnier libyen au dieu Amon (fg. 27, p. 111) : la démarche du Pharaon victorieux ne manque

pas de fierté, la pose contrainte du barbare est observée habilement, et le mouvement du lion en miniature qui se glisse entre les deux a été interprété avec le naturel habituel aux Égyptiens lorsqu'ils dessinaient les animaux¹. J'aime mieux pourtant le prêtre au singe (fig. 28, p. 113), ou, pour l'appeler par son nom, le premier prophète d'Amon, Ramsès-Nakhouîti. Accroupi, les mollets et les cuisses posés à plat sur le sol, un rouleau étendu devant lui en travers des jambes, emperruqué, enjuponné, embarrassé dans ses robes d'apparat, il médite ou il se récite des prières à lui-même intérieurement, d'un air abstrait. Un petit cynocéphale velu lui perche sur les épaules et lui regarde par-dessus la tête : c'est le dieu Thot qui se révèle dans cette position insolite, et il était difficile de coordonner la bête et l'homme d'une façon qui ne fût ni ridicule, ni simplement disgracieuse. Le sculpteur s'est tiré d'affaire à son honneur. Le prêtre plie légèrement le cou, mais on sent que la bête ne lui pèse point : celle-ci de son côté se dissimule à moitié derrière la coiffure, et le froncement narquois de son muffle prévient l'effet fâcheux qu'aurait pu produire un masque d'animal surmontant une face d'homme. Comme le groupe de Ramsès VI, celui-ci porte l'empreinte de l'école, mais avec des différences de technique notables : si le premier a été sculpté dans l'un des ateliers royaux, l'autre provient d'un autre atelier dont on peut indiquer l'origine.

On sait comment, un siècle environ après la mort de Ramsès III, les pontifes d'Amon se rendirent maîtres de la Thébaïde entière : tandis qu'une dynastie nouvelle s'établissait à Tanis dans le Delta oriental, ils exerçaient l'autorité suprême sur l'Égypte du Sud et sur l'Éthiopie, tantôt avec le seul titre de grand prêtre, tantôt avec celui de roi, et leur maison sacerdotale fut le siège de leur gouvernement. Nous en ignorons le site précis, mais une inscription nous apprend qu'elle était située au voisinage du septième pylône, non loin de l'endroit où la

1. La tête du Pharaon qui avait été volée au moment de la découverte a été retrouvée depuis que cet article a paru et rachetée par le Musée du Caire, 1912.

favissa fut creusée. Il est vraisemblable qu'au moment où ils arrivèrent à la domination, leurs parents à tous les degrés obtinrent d'eux le privilège de dresser leurs statues dans le temple. La cour comprise entre le septième pylône et la salle hypostyle ne contenait encore qu'un nombre restreint d'ex-votos : ils la choisirent pour y consacrer leurs monuments, et ils la remplirent au cours des générations. Ce qui nous



FIG. 29

Osorkon II présentant un bateau au dieu Amon.

en est parvenu ne comprend pas tout ce qu'ils avaient érigé en leur propre nom ou à la mémoire des leurs. Beaucoup de statues furent usurpées ou détruites pendant les guerres civiles ou étrangères, mais lorsque les Macédoniens conquièrent le pays, il en subsistait assez pour qu'on en jetât plus d'un demi-millier dans la *favissa*. Il avait fallu nombre d'artistes afin de fournir à tant de commandes, et Thèbes posséda longtemps, en plus de son atelier royal, un ou plusieurs ateliers pontificaux. C'est à l'un de ceux-ci qu'il convient d'assigner et l'homme au singe, et presque toutes les statues qui sont postérieures à

la chute des Ramessides. Elles ont une valeur réelle pour la plupart et



FIG. 30

La reine Ankhnasnofiriabrê.

elles ne le cèdent guère aux anciennes œuvres royales, ainsi la statuette en calcaire d'Orsorkon II (fig. 29, p. 115), qui se traîne à terre et qui offre à son dieu une barque dont les fragments ont disparu. On est contraint d'avouer pourtant que beaucoup sont, sinon mauvaises, au moins sans intérêt pour l'histoire de l'art.

Aussi bien, la pose habituelle ne prêtait-elle guère à l'élégance. Elles sont presque toutes accroupies, les cuisses à la poitrine, les bras croisés sur les genoux : quel parti pouvait-on tirer d'une attitude qui réduisait l'homme à n'être qu'un paquet surmonté d'une tête ? Où le modèle s'est départi de cette pose hiératique, les qualités de l'école se manifestent. L'Ankhnasnofiriabrê en Hathor est d'une grâce un peu guindée (fig. 30) : elle soutiendrait presque la comparaison avec l'Amenertaious tant aimée de Mariette, si elle ne s'appuyait pas à un gros pilier disgracieux. Peut-être le contraste entre la minceur de la taille et le gonflement du buste et du ventre est-il trop marqué dans

l'Ankhnas, mais la tête est d'une facture irréprochable. Il en est presque toujours ainsi à cette époque : si les sculpteurs y ont négligé

parfois ou mal interprété les corps, ils ont soigné les têtes avec amour. On compte les beaux portraits à la vingtaine parmi les statues sorties de la cachette : je n'en donnerai ici que deux, celui de Mantimehê (fig. 31)



FIG. 31
Mantimehê.

et de son fils Nsiphtah (fig. 32, p. 118), qui vécurent sous Taharkou et sous Psammétique I^{er}. Thèbes était placée alors sous un régime singulier. Lorsque la descendance mâle des prêtres s'éteignit, le pouvoir et celles

des fonctions sacerdotales que les femmes pouvaient exercer passèrent aux mains des princesses : l'une d'elles fut élue qui, mariée au dieu dans des noces mystiques, jouissait désormais du droit de vivre librement à



FIG. 32

Nsiptah, fils de Mantimêh.

sa guise. Ces pallacides d'Amon avaient, pour les aider au gouvernement, des majordomes qui jouèrent souvent auprès d'elles le rôle du premier ministre auprès des reines à Madagascar avant l'occupation de

l'île par les Français. Mantimèhè et son fils sont les plus connus de ces personnages, et les artistes auxquels ils confièrent le soin de faire leur portrait devaient être des meilleurs parmi ceux de l'atelier sacerdotal. C'est, en effet, la nature même, et nul maître des âges antérieurs n'aurait mieux exprimé, ni d'un ciseau plus franc, la vulgarité énergique du père et l'inanité aristocratique du fils. La seconde époque saïte et les débuts de l'époque grecque manquent presque dans la cachette : la misère était trop générale, sous les Perses, pour que l'on songeât aux choses de l'art, et la domination macédonienne venait seulement de se consolider lorsque la fosse commune fut creusée. Une tête en granit (fig. 33), de travail hâtif mais de fière apparence, nous montre pourtant que l'atelier thébain suivait le mouvement qui emportait les écoles de la Basse-Égypte, et que, sans doute sous l'influence de modèles grecs, il se préoccupait de détails qu'il avait négligés jusqu'alors : le crâne y est étudié avec la recherche de l'exactitude, ainsi que les menus accidents de la physionomie, rides du front, plis de souci entre les yeux et vers la naissance du nez, affaissement ou boursoufflement des joues, jeux de muscles autour des narines et de la bouche. Le sculpteur a voulu noter dans son œuvre, non seulement les grandes lignes du visage, mais les petits accidents qui caractérisaient l'individu et qui déterminaient sa personne.



FIG. 33
Tête d'époque saïte.

V

Il y a longtemps déjà que j'ai entrepris de distinguer, sous l'uniformité apparente qu'on reproche à l'Égypte, les variétés de facture et de conception qui peuvent servir à y reconnaître des écoles, et dans l'œuvre des écoles, celle des ateliers. Il ne m'a pas été difficile de montrer naguère en quoi la manière memphite diffère de la thébaine, ni ce qui les sépare l'une et l'autre de celles qui florissaient à Hermopolis, à Tanis, à Saïs, mais faute de documents assez nombreux, je n'avais pas réussi jusqu'à présent à jalonner le développement d'une même école à travers une longue durée de siècles. La trouvaille de Karnak m'a fourni les matériaux qui me manquaient, et, depuis que M. Legrain l'exploite, je n'ai cessé d'y puiser des renseignements sur ce point. Elle m'en a apporté en quantités parfois inégales il est vrai, et il me reste encore beaucoup à apprendre et sur les époques les plus anciennes, et, dans les époques plus récentes, sur certains moments de transition : je crois pourtant que les résultats acquis déjà sont assez importants et assez significatifs pour nous obliger à remanier l'histoire de l'art égyptien. Je n'ai pas voulu me risquer à le faire ici, mais, si courte que soit la présente étude, on voit à quels résultats elle m'a conduit. J'ai constaté que les caractères de l'art thébain étaient bien tels que je les avais cru reconnaître au début de mes études ; j'ai ensuite marqué rapidement les étapes que cet art a parcourues depuis le moment où Thèbes naquit à la vie politique, jusqu'à celui presque où elle cessa d'exister comme grande ville.

LA VACHE DE DÉÎR-EL-BAHARÎ¹

I

Le 12 février 1906, vers deux heures de l'après-midi, tandis que Naville achevait de déjeuner, un ouvrier vint tout courant l'avertir que le haut d'une voûte commençait à sortir du sol. Depuis quelques jours déjà, les indices qu'il relevait lui faisaient pressentir une découverte prochaine : il se rendit sur les lieux et, dans la butte de sable qui dominait les portiques postérieurs du temple de Montouhotpou, il vit soudain un spectacle qui le remplit de joie (fig. 34). La voûte était dégagée près d'à moitié; au-dessous, dans l'ombre, une admirable vache allongeait le cou et semblait regarder curieusement au dehors. Quelques heures de travail lui suffirent à



FIG. 34

La vache de Déîr-el-Baharî dans sa chapelle.

1. Publiée dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1907, t. XXII, p. 5-18.

compléter le déblaiement de la bête. Elle était intacte de sa personne, mais une petite figure adossée à sa poitrine avait eu la face martelée dès l'antiquité, et la violence des coups avait déterminé dans l'encolure une fissure qui en compromettait la solidité. La pièce où elle s'abritait était bâtie dans un enfoncement de la montagne, avec des dalles de grès sculpté et peint. Le plafond, arrondi en berceau, ne forme pas une arche d'appareil régulier, à clef et à lits rayonnants : il se compose de deux rangées parallèles de blocs courbes, taillés en quart de cercle, puis arc-boutés l'un contre l'autre par leur extrémité supérieure. Il est peint en bleu foncé et semé d'étoiles jaunes à cinq branches pour simuler le ciel. Les trois parois verticales sont décorées de scènes religieuses : Thoutmôsis III adore Amonrâ, seigneur de Thèbes, sur celle du fond, et, sur les deux côtés, il fait offrande à Hathor, qui n'est autre que la vache même enfermée sous la voûte.

Elle était à moitié ensevelie encore, que déjà dix curieux braquaient sur elle l'inévitable kodak, ravissant à Naville et se disputant à eux-mêmes le plaisir d'avoir été le premier à la photographier. Le soir venu, il n'était bruit que d'elle dans tous les hôtels de Louxor et les touristes liaient partie afin de l'aller admirer demain sans faute. Les fellahs, de leur côté, se racontaient les histoires les plus merveilleuses. Elle avait soufflé bruyamment au moment juste où le rayon de jour l'avait effleurée, et elle avait frissonné de tous ses membres. Elle avait affolé d'un regard le manœuvre qui l'avait aperçue, si bien qu'il s'était brisé la jambe d'un coup de pioche porté à faux. Elle n'était pas, d'ailleurs, en pierre, ainsi qu'elle semblait l'être, mais en or fin déguisé par les magiciens de Pharaon pour donner le change aux chercheurs de trésors : quelques formules répétées à l'heure voulue, avec les fumigations et les rites prescrits, puis une cartouche de dynamite et, après l'explosion, les fragments se transformeraient en autant de lingots de métal. Et comme si ce n'eût pas été assez des sorciers, les marchands d'anti-

quités rôdaient déjà aux alentours. Sans doute elle pesait assez pour qu'ils ne songeassent pas à l'enlever entière, mais leur était-il bien difficile de détacher la tête et de la dérober pendant la nuit, malgré la vigilance de nos gardiens ou avec leur complicité? Il ne manque jamais d'amateurs peu scrupuleux, prêts à payer très cher un objet volé, pourvu qu'ils lui supposent une valeur d'art ou d'archéologie, et la certitude de gagner plusieurs milliers de francs en cas de succès compense largement, auprès des honnêtes courtiers de Louxor, le petit ennui d'avoir à déboursier quelques sous d'amende ou à subir une huitaine de jours de prison s'ils sont surpris en flagrant délit. J'aurais souhaité que le monument demeurât à sa place antique, mais c'eût été trop tenter la fortune et je n'avais d'autre moyen de le sauver que de l'emmener au Caire. Je confiai l'expédition à l'un de nos ingénieurs, M. Baraize, qui s'en acquitta à merveille : en moins de trois semaines, il eut démonté les blocs, emballé la vache et conduit les caisses au chemin de fer à travers la plaine thébaine. Aujourd'hui, la chapelle est rebâtie en bonne position, à l'extrémité d'une de nos salles, mais la déesse ne s'y dissimule point dans l'ombre, ainsi qu'à Déîr-el-Bahari. Elle se tient à l'entrée, le corps en pleine lumière, l'arrière-train à peine engagé sous l'arceau : elle sort de chez elle et elle se montre librement aux visiteurs, depuis le museau jusqu'à la retombée de la queue¹.

II

Elle étonne d'abord par le mélange du parti pris mystique et du réalisme (fig. 35, p. 125). Lorsqu'on la regarde de face, la tête seule apparaît entourée d'accessoires dont ceux-là seuls apprécient la signification

1. Elle est inscrite au *Livre d'entrée* sous le n° 38575, et la chapelle sous le n° 38576.

qui sont versés aux choses de la religion. C'est, au sommet de la composition, entre les hautes cornes en forme de lyre, la coiffure usuelle des déesses-mères, le disque solaire combiné avec les plumes droites et frappé d'une uræus gonflée. Cet échafaudage d'emblèmes sans épaisseur et presque sans consistance risquait de se briser au moindre choc s'il n'eût été renforcé : il s'appuie donc sur deux touffes de plantes aquatiques dont les tiges, surgissant du socle auprès des sabots, montent à droite et à gauche le long des jambes ; les fleurs, alternant avec les boutons, se recourbent au-dessus de la nuque, puis s'appliquent en éventail au revers du disque et des plumes. Au-dessous du museau et comme encadrée dans les herbages, une statuette d'homme est debout, le dos au poitrail. Il a, je l'ai dit, la face mutilée, les chairs noires, et il étend les mains devant lui, la paume en bas, dans un geste de soumission, comme s'il s'avouait l'humble serviteur d'Hathor : on devine pourtant le Pharaon au serpent de la couronne et au jupon raide qui s'étale en triangle en avant des cuisses. On le retrouve dans une attitude moins compassée, sous le flanc droit de la statue. Il est à genoux, nu, peint en rouge ; il pétrit la mamelle des deux mains et il aspire goulument le lait divin (fig. 36, p. 127). Si nous en croyons une légende gravée entre les lotus, les deux personnages, le noir et le rouge, sont un même souverain, Aménôthès II, de la XVIII^e dynastie, et peut-être en est-il ainsi. C'est pourtant Thoutmôsis III qui édifia la chapelle, et c'est lui que les dessinateurs y ont représenté deux fois, en prière devant la vache et lui suçant le pis. Il serait singulier qu'après avoir édifié le sanctuaire, il eût négligé de le pourvoir de sa déesse. Il est plus vraisemblable que la vache fut commandée par lui et cloîtrée là sur son ordre, mais sans dédicace et sans cartouche ; il jugea sans doute que les bas-reliefs du voisinage constituaient pour lui des titres de propriété suffisants. Aménôthès II voulut s'associer plus tard à l'acte de piété de son père et, avisant une place vide au revers de la coiffure, il y intercala son prénom.



FIG. 35
Aménôthès II et la vache Hathor.
Vue de trois quarts.

Une telle complexité de figures et d'attributs n'est pas pour nous rendre aisée l'appréciation du morceau. Ajoutez d'ailleurs aux prescriptions du rituel les conventions du métier, dont les artistes égyptiens ne se sont jamais délivrés, du moins lorsqu'ils travaillaient la pierre :



FIG. 36

Aménothès II et la vache Hathor

Vue sur le côté droit du groupe

le ventre, la queue, les jambes, toutes les parties inférieures du groupe, sont saisies dans une cloison de pierre qui en gâte l'effet, si elle les garantit contre les chances de rupture. Et pourtant, malgré ces défauts choquants pour un moderne, un coup d'œil suffit à en

révéler la beauté extraordinaire. La tête (pl. IV) diffère de celle de nos vaches européennes, mais c'est là question de race, et quiconque a vu la soudanaise de nos jours en discernera sans peine les traits sur l'Hathor de Dêir-el-Baharî, la plénitude du front, le modelé subtil des tempes et des joues, le mol évasement du mufle, la souplesse des naseaux, la petitesse de la bouche. Tant d'exactitude dans le détail est pour réjouir les naturalistes, mais on pourrait craindre qu'elle nuisît à la valeur artistique de l'ensemble. Il n'en est rien, et si d'un peu loin la physionomie semble empreinte uniquement de douceur et de somnolence méditative, elle s'éveille dès qu'on l'approche et elle prend un air d'attention intelligente. L'œil paraît s'élargir et suivre le visiteur qui survient, le museau se contracter et palpiter pour flairer; le sculpteur, au lieu de polir le grès à outrance, ainsi que la tradition le voulait, y a respecté les stries fines du ciseau, et la lumière, jouant sur elles, donne par instants l'illusion du frisson qui court sur la peau. Le corps est d'une facture non moins précise, poitrine étroite, épaules minces, échine longue et bien ensellée, la jambe haute et maigre, la cuisse nerveuse, les hanches saillantes, le pis assez peu développé. L'arrière-train lui-même est détaillé avec une fidélité inimaginable. Contrairement à l'usage, le pelage est d'un rouge brun, plus foncé sur le dos, plus clair et d'un fauve qui tourne au blanc sous le ventre; il est moucheté de taches noires, telles des fleurettes à quatre pétales, et qu'on déclarerait artificielles s'il n'y avait pas aujourd'hui, dans le troupeau égyptien, des individus d'origine soudanaise qui en présentent de semblables : c'était à elles qu'on reconnaissait, parmi les génisses de l'année, celle dans laquelle Hathor avait daigné s'incarner et que l'on devait adorer tant qu'elle demeurerait sur terre.



PL. IV.

LA VACHE HATHOR AU CAIRE

III

Elle était avant tout la divinité des morts. Les édifices épars dans ce coin de la nécropole n'étaient pas, en effet, consacrés exclusivement aux dieux des vivants : c'étaient les chapelles attachées à des tombes royales, dont les unes y attenaient comme celle de Montou-hotpou, et dont les autres, celle de la reine Hachopsouitou par exemple, étaient reléguées au delà de la montagne, dans les Bibân-el-Molouk. On y voyait les souverains tantôt en prières et en offrandes devant les dieux, tantôt associés à eux et participant de leurs sacrifices. Hathor, régente de l'Occident et dame du ciel, était devenue, par un concours d'idées dont on comprend les raisons, la maîtresse des âmes et des *doubles* : elle occupait donc une place prépondérante dans les lieux où l'on célébrait le culte de ses vassaux. Parcourez les salles du grand temple à terrasses et vous l'y rencontrerez à plusieurs reprises, sous la figure et avec la pose qu'elle assumait dans l'oratoire découvert par Naville : elle est la vache nourricière que Thoutmôsis III et Hachopsouitou tettent à pleine bouche. L'allaitement du souverain n'était pas, d'ailleurs, une simple métaphore de langage réalisée et transcrite sur la pierre, mais un acte matériel emprunté aux coutumes du droit égyptien et la formalité finale des cérémonies de l'adoption. La femme qui, n'ayant point de fils pour perpétuer sa mémoire, désirait s'en procurer un, devait, après lecture de pièces préliminaires, livrer l'un de ses seins, le droit probablement, à l'adolescent ou à l'homme qu'elle avait choisi ; celui-ci en pressait le bout quelques secondes entre ses lèvres, et par ce semblant de nourriture il lui devenait comme un fils. Chez les peuples à demi civilisés où cet usage subsiste, il n'est pas besoin que la femme ait été ou soit encore mariée : seulement, la jeune fille qui acquiert un enfant par ce

procédé se recouvre la gorge d'une étoffe fine avant de la prêter à la cérémonie. Si donc Thoutmôsis III, ou, par usurpation, Aménôthès II, s'est fait représenter à genoux sous le pis droit de l'Hathor, il a voulu prouver par là qu'elle était sa mère divine; la complaisance avec laquelle elle lui abandonnait son lait montre suffisamment qu'elle admettait la légitimité de ses prétentions.

Ce n'est là, toutefois, qu'une moitié des idées exprimées dans notre groupe, et il nous reste à définir le sens des lotus fleuris qui se dressent de droite et de gauche. En tant que souveraine de l'Occident et des contrées où les morts séjournaient, elle revêtait des formes différentes selon les provinces. Au Nord, le peuple se l'imaginait sous l'aspect d'un de ces beaux sycomores qui poussent au milieu des sables, sur la lisière du désert libyque, verts et drus des eaux cachées que les infiltrations du Nil leur envoient. Le sentier mystérieux qui conduit aux rives de l'Ouest amenait les *doubles* à ses pieds; sitôt qu'ils y étaient, l'âme divine, logée dans le tronc, jaillissait entière ou jusqu'à mi-corps et elle leur tendait un vase rempli d'eau pure, un plateau chargé de pains. S'ils acceptaient ses dons — et ils ne pouvaient guère les refuser —, ils s'avouaient ses vassaux du coup et ils n'étaient plus autorisés à rentrer chez les vivants, mais les régions de l'au delà s'ouvraient devant eux. Dans les nomes du Saïd, où on se la figurait comme une vache, elle hantait un marais verdoyant qui crouissait sur les penchants de la chaîne libyque; chaque fois qu'un *double* survenait sur le bord, elle allongeait la tête à sa rencontre d'entre les herbes et elle lui réclamait l'hommage, puis, lorsqu'il le lui avait rendu, elle lui accordait de pénétrer dans les royaumes des dieux funèbres. Un chapitre du *Livre des morts*, le 186^e¹, très goûté des dévôts sous le second empire thébain, nous initie à ce mythe, et la vignette qui le précède nous montre la scène telle que les Égyptiens la concevaient :

1. NAVILLE, *das Thebanische Todtenbuch*, t. I, pl. CCXXII.

les versants jaunes ou rouges de la montagne, le fouillis des plantes aquatiques, la vache en conférence avec le défunt. Le Pharaon qui commanda notre groupe — ou plutôt le sculpteur qui l'exécuta — combina cette donnée commune à tous avec le concept royal de l'adoption par la déesse, et il en exprima la résultante aussi complètement que



FIG. 37

Un inconnu et la vache Hathor.

les procédés de son art le lui permirent. Il réduisit le marais à deux minces faisceaux de lotus, puis il nota les deux moments principaux de l'adoption au moyen des deux figurines royales et de leurs attributs. La première porte, nous l'avons vu, le costume des Pharaons et elle a les chairs noires, mais droite sous le mufle de la bête, elle tourne le front au spectateur. Aménôthès II vient seulement d'arriver devant

la vache et de lui adresser la prière par laquelle il la conjure de l'aider dans son voyage à la recherche des villes éternelles ; il demeure encore l'esclave de la mort, ainsi que sa couleur l'indique, toutefois, la déesse l'a enrôlé déjà parmi les siens et elle le présente à l'univers comme son fils bien-aimé. Cette formalité accomplie, il s'est glissé parmi le fourré, il s'est agenouillé, et pétrissant le pis de sa main, il s'y est attaché à lèvres gourmandes. C'est le rite final de l'adoption et c'est aussi le gage de son retour à l'existence normale. A peine a-t-il avalé les premières gorgées de lait, la vie coule en lui avec elles ; l'artiste l'a fait nu comme un nouveau-né et il lui a peint les chairs en rouge, ce qui est la teinte des vivants.

IV

Les deux formes de l'Hathor souhaitant la bienvenue au mort ne restèrent pas confinées chacune dans le canton où elle était née. Elles gagnèrent de proche en proche le pays entier, non sans éprouver des fortunes diverses. L'Hathor dans l'arbre fut réservée pour les papyrus, pour les stèles et pour les bas-reliefs. L'idée première en était peu favorable à la statuaire, et le sculpteur le plus habile aurait éprouvé de l'embarras à tirer de la pierre un gros arbre, une déesse perdue dans les branches, un personnage en prières devant l'arbre et devant la déesse. Toutefois elle prêtait à la peinture, et certaines des vignettes où elle est exprimée, dans les exemplaires soignés du *Livre des Morts* ou sur les parois des hypogées thébains, nous montrent la façon excellente dont les dessinateurs du nouvel Empire surent l'employer. Rien de plus varié et de plus habile que les relations qu'ils établirent entre la femme et le sycomore d'une part et le mort de l'autre. Celui-ci est parfois accompagné de son âme, un gros faucon à tête et à bras humains, qui mime ses moindres gestes : tandis que le *double* recueille

l'eau de jeunesse dans ses mains jointes, l'âme en détourne un filet à son profit et elle s'en abreuve avec avidité. La couleur ajoute son charme à la composition, et les répliques du sujet qu'on voit à Chéikh Abd-el- Gournah dans les hypogées de la XVIII^e et de la XIX^e dynasties



FIG. 38

Pétésontous et la vache Hathor.

obtiendraient une place d'honneur dans nos musées, s'il était permis de les détacher et de les monter en panneaux isolés.

L'Hathor dans les marais rentrait complètement dans les conditions ordinaires de la sculpture, et si elle offrait des difficultés sérieuses par quelques endroits, j'ai indiqué comment les maîtres thébains en triomphèrent. Elle fournit donc un thème assez fréquent aux ateliers, et notre musée du Caire en possède trois exemplaires à lui seul. Ils sont de

taille moindre que le groupe de Déir-el-Baharî, et ils ne réunissent pas les deux concepts de l'adoration et de l'adoption; par suite, les lotus y manquent ainsi que le dedicataire au pis de la vache. Il s'agit, en effet, de simples particuliers qui n'avaient aucun droit à se proclamer les enfants de la déesse. Ils auraient usurpé un des privilèges de la royauté, s'ils avaient essayé de toucher au sein de l'Hathor; ils ne paraissent donc qu'une seule fois par groupe, debout ou accroupis en avant du poitrail. Dans l'un (fig. 37, p. 131), qui est en schiste gris et qui mesure 1^m,30 de longueur, le donateur a perdu la tête et le cou et il lève une table d'offrandes à deux mains devant lui; la vache elle-même est décapitée¹. On n'aperçoit aucune trace d'inscription sur le socle, mais la facture est celle de la première époque saïte. Le morceau, sans être des plus médiocres qu'on puisse voir, manque d'originalité; c'est l'œuvre d'un praticien adroit, mais sans inspiration personnelle et qui ne savait qu'appliquer consciencieusement les formules de l'école. Le second groupe (fig. 38, p. 133) est en calcaire jaunâtre. Il mesure 0^m,80 de longueur et il a plus souffert que le précédent²; non seulement la tête de l'animal a été détruite, mais sa queue et l'une des jambes de derrière n'existent plus. L'homme a été mutilé au point qu'un seul de ses pieds est conservé, pour nous prouver qu'il était agenouillé lui aussi. Il portait une table d'offrandes. Une inscription, gravée sur la tranche du socle, nous enseigne qu'il s'appelait Pétésomtous, et ce nom, comme aussi le style, nous ramène encore à l'âge saïte, peut-être au siècle de la domination persane. La facture en est d'ailleurs assez rude, et il ne mériterait pas d'attirer l'attention si l'intérêt du sujet ne rachetait pas l'insignifiance du morceau.

Le troisième est célèbre depuis l'instant de sa découverte (fig. 39).

1. Il provient de Tell Tmai, et il est inscrit au *Livre d'entrée* sous le n° 38930, et dans le *Guide du Musée*, 3^e édition anglaise, sous le n° 461, p. 164.

2. N° 38932 du *Livre d'entrée*; cf. la *Notice des principaux monuments du musée de Gizéh*, 1893, p. 86, et le n° 683 du Catalogue inédit de Borchardt. Le monument provient de Saqqarah.



FIG. 39
Psammétique et la vache Hathor.

Il est en schiste vert, long de 1^m,03, haut de 0^m,97. Il fut trouvé par Mariette à Saqqarah, il y a bientôt cinquante ans, dans le tombeau d'un certain Psammétique, contemporain du premier Nectanébo¹. Il



FIG. 40

Psammétique et la vache Hathor.

Vue sur le côté droit du groupe.

était accompagné de deux admirables statues d'Osiris et d'Isis² qui sont la gloire de notre musée, et nous les devons certainement à un même artiste. La vache est posée comme celle de Déir-el-Bahari; elle coiffe, ainsi que cette dernière, le disque solaire avec uræus et que les

1. *Guide to the Cairo Museum*, 3^e éd., p. 331-333, n° 1020; *Livre d'entrée*, n° 38927.

2. *Guide to the Cairo Museum*, 3^e éd., p. 330. n° 1018-1019; *Livre d'entrée*, n° 38928-38929.

deux longues plumes surmontent, mais une *monait*, attachée autour du cou par sa chaîne, s'applique à plat sur l'échine. Psammétique est debout à l'ombre de la tête, son dos au poitrail, ses mains pendantes sur le tablier et allongées dans le même geste de soumission que celles d'Aménôthès II. Les inscriptions contiennent, avec son nom et son protocole, une prière adressée pour son bonheur à la bienveillante Hathor. La dureté de la substance a empêché le sculpteur de libérer complètement les portions fragiles : les jambes et le ventre de la vache sont engoncés dans la pierre, ainsi que le dos et les pieds du personnage ; la coiffure est étayée d'un demi-cône qui s'implante dans la nuque, et les oreilles sont renforcées d'un bourrelet qui en double l'épaisseur. Le sculpteur, gêné dans ses allures par la nécessité de conserver des masses de matière superflue, a eu l'idée ingénieuse de traiter les membres inférieurs à la façon d'un bas-relief. Il les a dessinés sur chacune des faces de la cloison qui soutient le ventre, si bien qu'en fin de compte son Hathor a deux poitrines de profil et double batterie de jambes (fig. 40). Il a disposé ces organes surabondants si ingénieusement qu'il n'y paraît pas à première vue, et qu'il faut un effort de réflexion pour constater qu'ils existent. Malgré ces bizarreries, l'œuvre est d'une perfection rare. Jamais roche plus dure n'a été travaillée avec plus de souplesse ; les contours en dérivent une sécheresse que toute la virtuosité de l'exécution n'a pas pu leur épargner, mais le modelé des corps et des deux visages, celui de la bête et celui de l'homme, est d'une délicatesse sans pareille, et l'ensemble est empreint d'une sérénité mêlée de mélancolie. C'est, comme morceau de sculpture animale, ce que l'art saïte nous a légué de meilleur.

V

Et pourtant, il perd lorsqu'on le compare au groupe en grès du temps d'Aménôthès II. Certes, l'élément mythologique n'y prédomine pas aussi résolument que dans celui-ci, et la tête y gagne à ne pas s'encadrer entre deux paquets de plantes aquatiques : mais si la convention religieuse y est moins encombrante, la convention artistique et la formule d'atelier s'y étalent d'une manière beaucoup plus apparente. Le groupe de Saqqarah appartient à l'école memphite et, comme chez presque tous les produits de cette école, la forme y a quelque chose de factice et d'impersonnel. Hathor y est une vache stylisée, le type à demi abstrait des vaches égyptiennes, celui qui réalisait, aux yeux des Memphites, l'idéal de la vache terrestre ou divine : on remarque en elle l'élégance, mais aussi la mollesse et la douceur un peu vide qui distinguent les figures humaines. Au contraire, l'Hathor de Naville appartient à l'école thébaine et elle en porte les caractères tels que je les ai déterminés récemment¹. L'atelier royal d'où elle sortit était soumis, lui aussi, aux lois de la théologie et il lui était interdit de modifier en rien les types qui s'étaient constitués au cours des âges pour traduire aux yeux les concepts de la tradition populaire ou du dogme savant, mais il s'efforçait d'en tenir l'expression aussi près de la vie que les rites l'y autorisaient. L'artiste qui a mis sur pied l'Hathor memphite a choisi un poncif dans ses cartons et il l'a rendu en pierre sans s'inquiéter d'en corriger la pureté banale par l'imitation d'une bête du troupeau sacré. Au contraire, celui à qui nous sommes redevables de l'Hathor thébaine a gardé l'agencement rituel des parties et l'accumulation des symboles, mais c'est sur une

1. Voir la *Revue*, 1906, t. XX, p. 241-252, et p. 337-346, et p. 91-120 du présent volume.

vache réelle qu'il les a placés, sur celle-là peut-être qui incarnait la déesse pour l'instant dans le sanctuaire voisin de la reine Hachop-souitou. Retranchez par la pensée l'attrail emblématique dont il a été forcé de l'affubler, la coiffure pesante, les touffes de lotus, les deux statuettes du Pharaon, et ce qui vous restera, c'est la bonne bête nourricière qui s'en va paisiblement au pâturage et qui, passant, observe tout de son œil curieux et distrait à la fois. Ni la Grèce, ni Rome ne nous ont rien laissé qu'on lui compare : il faut descendre, à travers les siècles, jusqu'aux grands sculpteurs animaliers de notre temps, pour trouver une œuvre aussi vivante et aussi vraie.

LA STATUETTE D'AMÉNÔPHIS IV

AU MUSÉE DU LOUVRE

A l'origine, cette statuette (pl. V) faisait partie d'un groupe. Le bas en a été restauré assez habilement dans les temps modernes : la partie supérieure provient de la collection Salt¹, et elle avait été trouvée à Thèbes comme la plupart des objets de cette collection. Elle représente Aménôphis IV de la XVIII^e dynastie, le premier en date des Pharaons qu'on a pris l'habitude de nommer les rois hérétiques.

Il n'est pas nécessaire de l'examiner longuement pour être frappé des différences qu'elle présente avec les statuettes royales qui nous sont parvenues. D'ordinaire les Pharaons sont assis la tête haute, le buste ferme, dans une pose de dignité tendue qui ne manque pas de grandeur. Ici la raideur royale a disparu presque entièrement. La tête penche légèrement en avant, le buste se tasse, on dirait que le corps, impuissant à se retenir, va glisser du siège ; l'abandon de la posture est en accord parfait avec le caractère du personnage. Le dos est un peu voûté, les hanches sont plus larges qu'il ne convient à un homme, le ventre et la poitrine se gonflent, les mamelles s'arrondissent comme des seins de femme, le torse bouffi se ride de plis graisseux, la figure est molle et bonasse. L'artiste s'est écarté en tout cela des règles d'esthé-

1. Elle est déjà cataloguée par Champollion dans sa *Notice descriptive des monuments égyptiens du Musée Charles X*, Paris, 1827, p. 55, n° 11.

tique ordinaires à l'Égypte. N'était l'angle malencontreux que forme le bras armé du sceptre et du fouet, et la mauvaise exécution de la main qui repose sur la cuisse gauche, on pourrait citer son œuvre comme un excellent spécimen de ce qu'un sculpteur consciencieux savait faire aux beaux moments de l'art thébain, entre Thoutmôs III et Sêti I^{er}.

Je ne crois pas qu'il y ait, dans la longue série des Pharaons, un prince que les savants contemporains aient maltraité autant que celui-là, et sur lequel ils aient donné plus libre carrière à leur imagination. Au début, la rondeur de son corps et l'exagération de sa poitrine l'avaient fait prendre pour une femme : Champollion le qualifia longtemps de reine, et il ne revint que difficilement de son erreur. Plus tard, notre Mariette crut reconnaître en lui les caractères extérieurs de l'eunuque. Certes, les monuments contemporains lui attribuaient une femme et des enfants, mais on trouva moyen de concilier l'existence de cette progéniture gênante avec la théorie nouvelle. Il suffit de supposer qu'après avoir été marié et être devenu père de quatre filles, il était parti en guerre contre une des tribus africaines qui ont conservé jusqu'à nos jours l'usage de châtrer leurs prisonniers ; tombé entre leurs mains, il en serait sorti tel que nous le voyons. Quelques égyptologues l'ont accusé d'être idiot : les plus modérés ne voient en lui qu'un fanatique. Né d'une mère étrangère, la blanche Taïa, élevé par elle dans l'adoration des divinités cananéennes, à peine monté sur le trône, il aurait voulu remplacer officiellement le culte d'Amon par celui du disque solaire, dont le nom égyptien Aton lui rappelait peut-être le nom syrien Adoni ou Adonai. Toute cette histoire est fort bien imaginée, mais elle me paraît être plus que douteuse. On a avancé deux preuves de l'origine étrangère de Taïa, la couleur rose dont sont peintes ses joues et la forme bizarre des noms usités dans sa famille. Les Égyptiennes avaient les chairs peintes toujours en jaune pâle : si Taïa est rose, c'est qu'elle avait le teint plus clair qu'elles, et, par



PL. V.

AMÉNOPHIS IV AU LOUVRE

conséquent, qu'elle était d'origine exotique. Ce raisonnement était spécieux, mais il n'est plus guère permis de le répéter aujourd'hui. On a découvert, en effet, qu'au temps d'Aménôphis II et d'Aménôphis III, les artistes avaient, pendant quelques années, employé les tons roses pour colorer les chairs de leurs personnages, hommes et femmes, et la constatation de ce fait enlève toute valeur à l'argument qu'on prétendait tirer de la couleur de Taïa. Taïa a les chairs roses sur les monuments parce que la mode de son temps exigeait qu'elle les eût ainsi, et non point parce qu'elle avait le teint clair de ceux du Nord. Quant aux noms des membres de sa famille, Iouaa, Touaa, il ne me semble pas qu'ils aient la tournure asiatique. Sans doute, ils ne sont pas construits à la manière thébaine ; mais on les trouve, et beaucoup d'autres semblables, dans les tombeaux de l'ancien Empire. Loin de prouver une extraction cananéenne ou libyque, ils nous ramènent aux plus vieilles époques de l'histoire d'Égypte et ils dénotent une origine memphite ou héliopolitaine.

Si, comme tout l'indique, Taïa n'était pas étrangère, nous n'avons plus aucune raison de chercher hors de l'Égypte les motifs qui décidèrent Aménôphis IV à proscrire le culte d'Amon. Et, de fait, la religion d'Aton qu'il professa est tout indigène dans ses formules et dans ses cérémonies. Aton est le disque solaire, le globe étincelant qui s'allume chaque matin à l'Orient, afin d'aller s'éteindre chaque soir à l'Occident : il était pour certains théologiens le corps visible dont Râ, le dieu solaire par excellence, était l'âme, pour d'autres, le dieu réel et non pas la manifestation éclatante du dieu. Le sacerdoce thébain avait adopté la première théorie, qui s'accordait mieux avec ses tendances monothéistes, et elle l'avait développée à l'extrême : elle en était arrivée à fondre l'une dans l'autre toutes les formes de la divinité et à ne plus reconnaître en elle que les aspects, les devenir divers d'un seul et même être qui était l'âme du Soleil, Amonrâ. Les écoles de Memphis et d'Héliopolis, plus vieilles que celles de Thèbes, étaient

restées attachées de plus près à l'antique polythéisme, et elles en interprétaient les doctrines dans un sens plus matériel. Un fait que personne n'a relevé jusqu'à présent prouve d'une manière incontestable que le culte rendu à Aton par Aménôphis IV se rattachait à celui du soleil, tel qu'on le pratiquait à Héliopolis : le grand prêtre d'Aton, le chef suprême de la religion royale, portait le même nom d'office et les mêmes titres que celui de Râ à Héliopolis.

Toutefois, si les monuments nous enseignent que le culte d'Aton était une forme du culte de Râ le plus antique, ils ne nous permettent pas jusqu'à présent de déterminer les points de détail sur lesquels il en différait. Peut-être les différences se réduisaient-elles au cérémonial et à la représentation matérielle du dieu. On reconnaît le disque solaire d'Aménôphis IV, l'Aton dieu suprême, aux rayons terminés en mains qu'il lance sur la terre : les mains brandissent la croix ansée et elles apportent la vie à tout ce qui existe. Je ne suis pas sûr qu'Aménôphis IV ait inventé cette imagerie : je croirais volontiers qu'en cela, comme en tout, il s'est borné à suivre la tradition. Les prières qui accompagnent la figure du dieu, les cérémonies qu'on célèbre en son honneur sont tout égyptiennes : elles offrent ce caractère de gravité et parfois de licence qu'on observe à Dendérah et dans tous les endroits où ne règne point le sombre mythe d'Osiris mort. Les bas-reliefs qui nous en ont conservé la physionomie pourraient servir d'illustration au tableau qu'Hérodote a tracé de la grande fête de Bubaste.

Cela dit, on peut se demander quels motifs ont poussé Aménôphis IV à renier les dieux de ses prédécesseurs pour embrasser une religion héliopolitaine. Il faut observer d'abord que son père, Aménôphis III, avait déjà donné l'exemple d'une affection spéciale pour les cultes solaires autres que celui d'Amon : on peut donc croire qu'Aménôphis IV enfant fut élevé dans la dévotion particulière de Râ, et qu'il fut entraîné plus tard, par un effet naturel de son éducation première,

à vouloir imposer sa divinité favorite à ses sujets. Mais je ne pense pas que la foi religieuse ait été la seule raison, ni même la principale, de la persécution dure qu'il infligea aux prêtres et aux partisans d'Amon ; la politique y eut probablement la plus grande part. Amon était avant tout le patron de Thèbes : il avait fait la grandeur des dynasties thébaines et celles-ci, à leur tour, l'avaient exalté par-dessus tous ses congénères. Les conquêtes en Syrie et en Éthiopie n'avaient pas été sans avantage pour l'Égypte en général, mais elles avaient profité surtout à Amon ; la meilleure part du butin passait dans ses coffres, ses prêtres remplissaient les fonctions publiques, et son premier prophète était le plus haut personnage de l'empire après le roi régnant. Y eut-il sous Thoutmôs IV une tentative analogue à celle qui livra les derniers Ramessides aux pontifes d'Amon et qui éleva Hrihor au trône ? Je ne sais ; mais je crois que le désir de contre-balancer leur pouvoir fut pour beaucoup dans la faveur qu'Aménôphis III marqua aux autres divinités, et que la volonté bien arrêtée de renverser, non pas seulement Amon, mais surtout son clergé, conduisit Aménôphis IV à pousser Aton au premier rang. Il ne recula devant aucun moyen pour y réussir. Comme la destinée d'Amon était liée indissolublement à celle de Thèbes, tant que Thèbes serait capitale, Amon et ses prêtres garderaient la suprématie. Aménôphis IV, après avoir échangé son nom qui était une profession de foi en l'excellence d'Amon, contre celui de Khounaton, splendeur d'Aton, se fonda une capitale nouvelle qu'il appela la ville d'Aton ; il y installa un sacerdoce nouveau qu'il dota richement, puis, il effaça le nom d'Amon sur les monuments, dans toute l'Égypte et à Thèbes même. Mais le culte d'Amon avait des racines trop profondes dans le pays et ses prêtres étaient trop puissants pour que sa volonté prévalût contre eux. Lui mort, ses successeurs renoncèrent à la lutte : Aton rentra dans l'obscurité, sa ville fut abandonnée, et le nom du roi, proscrit par les rancunes sacerdotales, disparut avec les édifices sur lesquels il avait été gravé.

Sa tentative ne fut pas sans influence sur l'art. La nécropole d'El-Amarna nous a fait connaître le nom de deux des sculpteurs qui contribuèrent à orner la cité pendant sa brève existence. Leurs œuvres se distinguent des antérieures par une plus grande liberté d'allures et surtout par un plus grand réalisme dans la reproduction des personnes. L'Aménôphis IV du Louvre fait honneur à leur talent; elle est d'autant plus précieuse que leurs œuvres, poursuivies avec acharnement par la réaction thébaine, sont devenues très rares. On a d'eux un certain nombre de bas-reliefs plus ou moins mutilés, mais fort peu de statues; celle du Louvre est jusqu'à présent une pièce unique en son genre.

SUR QUATRE TÊTES DE CANOPES

DÉCOUVERTES À THÈBES DANS LA VALLÉE DES ROIS¹

Parmi les principaux des objets que Théodore Davis découvrit, en 1907, à la vallée des Rois, dans la chambre secrète où le Pharaon hérétique Khouniatonou avait été enseveli avec un mobilier composé en partie d'objets ayant appartenu à sa mère Tiyi, on compte quatre vases canopes en albâtre d'une perfection rare, même pour ce temps d'exécutions parfaites. Le corps en est un peu plus allongé que d'habitude, mince à la base, renflé vers le haut, d'un poli discret et doux à l'œil. Une inscription y avait été gravée, autant qu'on peut en juger par la place qu'elle occupait, la dédicace ordinaire aux divinités protectrices des entrailles; mais elle a été effacée, puis l'endroit ravalé et teinté à la nuance de la région environnante. La retouche a été accomplie avec tant de dextérité que c'est à peine si l'on devine çà et là, en transparence sous la glaçure, quelques traces de l'écriture ancienne. Les quatre couvercles ont la forme d'une tête humaine, une tête très fine, encadrée dans la perruque brève à rangs serrés de petites mèches plates : une uræus dorée, aujourd'hui disparue, se dressait sur le front. Comme la face est imberbe et que le mobilier entier, à l'exception du cercueil, porte le nom de Tiyi, on a attribué les

1. Publié dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1910, t. XXVIII, p. 241-252.

canopes aussi à la reine. Je ne partage pas cette opinion ; je tiens qu'ils ont appartenu au Pharaon et qu'il nous faut y voir son portrait authentique.

Que les quatre têtes représentent un même personnage, c'est ce



FIG. 41

Le roi Khouniatonou.

Tête de canope en albâtre trouvée à Thèbes.

dont nul ne doutera qui les aura vues à côté l'une de l'autre (fig. 41-43). Les dissemblances insignifiantes qu'on remarque entre elles tiennent, soit à des détails de technique sans importance, soit à des fractures de la pierre (fig. 41) ou à l'action de l'humidité (fig. 42), soit à la façon différente dont le temps a traité les éléments rapportés des yeux. Les sourcils consistent en une baguette d'émail bleu, incrustée sur l'arête

de l'arcade, et l'œil proprement dit est dessiné également par un filet bleu, dans lequel sont compris une cornée en calcaire blanc rehaussé de rouge vers les coins et un iris de pierre noire. Chez les unes, le



FIG. 42

Le roi Khouniatonou.

Tête de canope en albâtre trouvée à Thèbes.

sourcil n'existe plus. Chez les autres, l'iris est tombé laissant le masque aveugle ou borgne (fig. 41-43), ou, le tout s'étant déplacé d'ensemble, l'œil entier s'est porté en avant, comme si le sujet était atteint d'un commencement de goître exophtalmique. Il en résulte des expressions très diverses sous lesquelles on démêle promptement le même visage, un ovale un peu long, un peu maigre vers le bas, un

front plutôt étroit, un nez droit, mince à l'attache et qui se retrousse du bout presque à la Roxelane, des narines fines, bien ouvertes, avec des ailes menues et nerveuses, une lèvre supérieure courte, une bouche petite, mais épaisse, un menton osseux, pointu, lourd, qui se relie au



FIG. 43

Le roi Khouniatonou.

Tête de canope en albâtre trouvée à Thèbes.

cou par une ligne assez sèche. Aucune des têtes n'a été entièrement respectée des siècles et l'une d'elles a perdu le nez (fig. 41), mais, par une chance rare en archéologie, celle qui est la meilleure de facture est également celle qui a souffert le moins (fig. 44 et pl. VI) : si l'émail des sourcils manque, les yeux sont intacts, et l'épiderme est sans égratignures. Je ne pense pas qu'il y ait dans la sculpture égypt-



PL. VI.

LE ROI KHOUNIATONOU AU CAIRE



FIG. 44

Le roi Khouniatonou.

Tête de canope en albâtre trouvée à Thèbes.

tienne de cette époque une physionomie plus énergique et plus vivante : la bouche se serre comme pour retenir la parole qui veut s'échapper, les narines s'enflent et palpitent, le regard s'enfonce aigu et franc dans celui du visiteur. L'albâtre, en vieillissant, s'est revêtu d'un ton doré qui rappelle le teint mat des grandes dames égyptiennes, toujours abritées sous le voile et dont jamais l'atteinte du soleil ne brûle la peau. Rien d'étonnant si beaucoup ont éprouvé devant nos canopes la sensation d'une tête de femme, et, sachant les circonstances de la découverte, se sont imaginé apercevoir la femme la plus célèbre qu'il y eût alors dans l'empire égyptien, la reine douairière Tiyi.

Il serait possible à la rigueur qu'il en fût ainsi, car, d'un côté, la coiffure et le collier qui emboîte le tour du cou sont communs aux deux sexes, et de l'autre, les traits, pour être plus accentués que de raison chez une femme, ne le sont pas au point de ne convenir qu'à un homme : toutefois dès qu'on les compare avec ceux des portraits réels de Tiyi, on est contraint de confesser que la ressemblance est faible. Il nous en est parvenu de deux types. Sur le premier, qui est de beaucoup le plus répandu, son visage a été remodelé et stylisé, selon la formule en usage pour les reines, dans les ateliers de Thèbes. Le groupe colossal de Médinét Habou, transporté récemment au Musée du Caire, en offre peut-être l'exemple le meilleur. Là, Tiyi est pourvue, à l'ordonnance, d'une face ronde et régulière, d'yeux en amande, de bonnes joues, d'un nez droit, d'une bouche souriante, d'un menton normal : il y a quelque chose en elle qui nous empêche de la confondre avec les autres princesses de son siècle, mais elle n'a rien gardé des singularités qui lui composaient sa physionomie propre. Il n'en est plus de même sur le plus individuel des spécimens du second type, la tête en pierre saponaire que Petrie recueillit naguère au Sinaï, et qui est maintenant au Musée du Caire (fig. 45, 46, p. 154-155). L'aile droite de la perruque lui manque, et le nez a pâti d'un choc malencontreux sur la narine gauche, sans perdre pourtant l'essentiel de sa forme : un car-

touche gravé sur le devant de la coiffure nous apprend le nom, et le morceau donne, dès le premier coup d'œil, la conviction d'un portrait ressemblant. Il n'est pas flatté. Si nous devons l'en croire, Tiyi présentait les caractères de race des Berbérines ou des femmes du désert égyptien, petits yeux bridés vers les tempes, nez au bout large et aux



FIG. 45
La reine Tiyi (face).
Musée du Caire.

narines dédaigneuses, bouche lourde et maussade, aux coins retombants et dont la lèvre inférieure est entraînée en arrière par un menton fuyant de demi-négresse : à lui seul, ce menton en déroute nous défendrait d'identifier avec elle l'original de nos canopes. Il y a bien entre les deux un air de famille, et il ne saurait en être autrement,

puisque, si j'ai raison, il s'agit de la mère et du fils, mais on remarque chez le fils des variations qui l'éloignent du type manifesté si clairement par la statuette de Petrie. Celui-ci s'est au contraire maintenu intact sur l'admirable tête en bois peint qui a passé en Allemagne dans la collection de M. J. Simon (fig. 47, 48, p. 156-157) : on dirait même



FIG. 46

La reine Tiyi (profil).

Musée du Caire.

qu'il s'y est exagéré, et que les yeux sont plus obliques, les pommettes plus saillantes, le nez plus agressif, les muscles rieus accusés plus profondément, la bouche et le menton plus négroïdes. Je soupçonne que nous avons affaire à l'une des petites-filles de Tiyi, qui devint reine après la chute de la dynastie hérétique : sa coiffure, qui était à l'ori-

gine celle d'une personne de condition privée, fut modifiée après coup pour recevoir les insignes de la royauté. Fut-elle mariée à Harmhabi, à Ramsès ou à Sétouï I^{er}? L'écart est assez considérable entre le groupe auquel elle appartient et celui des canopes pour qu'il faille renoncer à



FIG. 47

Princesse de la famille de Tfyi (profil).

Bois peint. — Berlin, collection de M. James Simon.

les considérer comme exprimant une personne unique. Ajoutons que nos canopes n'ont qu'une uræus au front, ce qui est l'habitude chez les rois, tandis que les autres ont la double uræus, ce qui commence alors à être d'étiquette chez les reines. Cette règle comporte des exceptions, aussi n'en déduirai-je pas des conclusions trop strictes : l'absence de la

seconde uræus n'en est pas moins une présomption assez forte en faveur de l'opinion qui veut que nos canopes soient ceux d'un homme et non d'une femme.

Or, s'ils sont d'un homme, les circonstances de la découverte nous



FIG. 48

Princesse de la famille de Tiyi (face).

Bois peint. — Berlin, collection de M. James Simon.

contraignent à déclarer qu'il doit être le roi Khouniatonou ; mais comment s'en convaincre, lorsque l'on a dans l'œil la silhouette grotesque que les sculpteurs d'El-Amarna lui ont prêtée ? A les en croire, il aurait été physiquement une sorte de dégénéré, long, débile, aux hanches et à la poitrine de femme, au cou sans consistance, au chef

ridicule : un front aplati et presque nul, un nez énorme, une bouche disgracieuse, un menton massif. Il semble s'être complu à ces images en charge, et ses familiers, l'imitant par esprit de flatterie, altérèrent plus ou moins la forme de leur corps pour l'approcher à celle du sien. Des documents de provenance diverse nous prouvent pourtant qu'il n'était pas ou qu'il n'avait pas toujours été le fantoche qu'il aimait qu'on le fit. Le Louvre en possède deux à lui seul. Le premier¹, qui est entré au musée avec le vieux fond, est une charmante statuette en stéatite jaune (fig. 49). Le roi est assis, mais il a perdu le bas des jambes qu'un restaurateur moderne a remplacé très adroitement. Il est coiffé de la coufiéh à bouts pendants, il a le buste nu, il tient à la main droite le crochet et le fouet sacré, emblèmes de sa royauté, et sa main gauche s'étend indolemment sur la cuisse. Le corps est jeune, d'une musculature souple et grasse, et bien qu'il se tasse un peu sur lui-même, il n'a pas l'attitude ramassée que nous connaissons. La face est un peu grêle, ainsi que le cou, et l'on y retrouve, comme à l'état naissant, les caractères qui, exagérés plus tard, ont tourné presque naturellement à la caricature. C'est, en somme, l'effigie du roi jeune, sculptée à Thèbes au temps où il n'était encore qu'Aménôthès IV, mais où il exigeait déjà qu'on le figurât tel qu'il était ou qu'il se voyait lui-même, sans le ramener au type convenu du Pharaon. Il a quelques années de plus sur le second morceau (fig. 50, p. 161), une statue dont il ne nous reste que la tête et les épaules. Il est armé en guerre, et son cou trop ténu a fléchi sous le poids du casque, comme s'il était désormais incapable de le supporter. C'est donc le profil des bas-reliefs d'El-Amarna, avec la rondeur de l'épine dorsale et la courbe spéciale qui projette le crâne en avant; toutefois, le front, le nez, la bouche ne diffèrent de ceux de la statuette que par un peu plus de maigreur. Un masque en plâtre du musée du Caire, où Petrie voit un moulage pris

1. Voir plus haut, pl. V et p. 141-146 du présent volume.

sur le cadavre immédiatement après la mort du souverain, mais qui est sans doute un modèle d'atelier, nous témoigne d'un état de misère physiologique qui n'existait pas précédemment. Il présente les traits



FIG. 49

Le roi Khouniatonou.

Musée du Louvre.

émaciés des bas-reliefs et leur texture osseuse, il est vrai sans les exagérations extrêmes. Lorsqu'il s'agissait d'une statue, le sculpteur s'interdisait les libertés que ses confrères chargés de décorer les tombeaux s'accordaient avec le maître : il le saisissait tel qu'il était sur le

moment, et la physionomie était assez originale pour qu'il fût toujours assuré d'en tirer une œuvre qui forçât l'attention des spectateurs.

Et maintenant comparez chacun de ces morceaux aux têtes de nos canopes. Le profil de Khouniatonou casqué n'est pas aussi vigoureux que le leur, ce qui tient peut-être aux meurtrissures que l'épiderme de la pierre a subies pendant son séjour prolongé dans un sol humide où le salpêtre foisonnait, mais tous les éléments s'en superposent et s'en ajustent un à un, le front, le nez, les yeux, la bouche, le menton, de manière très satisfaisante : il semble seulement que l'artiste des canopes a vu son modèle mieux portant que celui de la statue. La ressemblance, pour être moins complète avec la statuette de stéatite jaune et avec le masque de plâtre, y est évidente encore. Nul observateur sans préjugé, ayant la série sous les yeux, ne pourra se défendre d'estimer que nous y avons les portraits d'un seul et même homme. Réservant les menues différences du ciseau, il n'y a pas plus d'écart entre le groupe des statues et la meilleure de nos têtes qu'il n'y en a entre celle-ci et les trois qui furent trouvées avec elle. En un point seulement, il y a divergence : tandis qu'aux deux statues, la tête plie et penche en avant plus ou moins, chez les canopes, elle se tient droite, sans faiblesse. Un moment de réflexion démontrera qu'il n'en pouvait pas être autrement. Si fort que la beauté du travail nous y pousse, il ne nous faut pas oublier que nos quatre têtes étaient, non pas de l'art pur, mais de l'art industriel, et que leur destination imposait au maître qui les tailla des servitudes particulières. Elles étaient de prosaïques couvercles pour les réceptacles où l'on emmagasinait les viscères du Pharaon, et il était nécessaire que l'axe médian du bocal proprement dit coïncidât exactement avec le leur. Il y avait là une question d'aplomb à ménager entre les deux éléments constitutifs du canope ; le sculpteur dut redresser le cou de son modèle, et, par conséquent, corriger en une apparence de fermeté l'impression de lassitude

morbide qui se dégage des statues. Lorsqu'on examine en compagnie d'un médecin les images de Khouniatonou et de ses successeurs, cer-



FIG. 50

Le roi Khouniatonou.

Fragment d'une statue en pierre. — Musée du Louvre.

tains détails anatomiques dont on ne s'était pas inquiété au premier abord, la dépression des tempes, l'obliquité des yeux, la contracture des ailes du nez, le pincement de la bouche, l'atténuation du cou,

prennent une valeur étiologique que l'archéologue ne soupçonnait pas : le Dr Baÿ, étudiant avec moi le facies de Khouniatonou, de Touatânkhamânou et d'Harmhabi, a diagnostiqué chez eux des symptômes de consommation plus ou moins avancée. Khouniatonou serait mort poitrine vers la trentaine que nous n'aurions pas lieu de nous en étonner grandement.

Je n'insiste pas sur ce genre de recherches, où je ne suis pas compétent, et je m'en remets au lecteur du soin de décider si j'ai ou non démontré l'identité du personnage représenté par nos quatre têtes avec Khouniatonou, l'hérésiarque. L'une d'elles au moins est un chef-d'œuvre, et les autres ont des qualités qui leur assurent une bonne place dans l'estime des connaisseurs, mais à laquelle des grandes écoles égyptiennes convient-il de les attribuer ? On peut hésiter entre deux : la thébaine, à laquelle appartenaient pour la plupart les artistes qui peuplaient à cette époque les officines royales, et l'hermopolitaine, dans le ressort de laquelle s'élevait la résidence favorite du souverain, El-Amarna. C'est bien certainement cette dernière qui travailla aux hypogées et qui en sculpta les tableaux : nous y retrouvons ses défauts, facture heurtée et rude, tendance à prendre en charge la forme humaine et à multiplier les épisodes comiques, mais aussi ses qualités, la souplesse, le mouvement, la vie, la liberté de l'exécution. Les rares figures en ronde bosse qui ont échappé à la destruction, celles, par exemple, qui accompagnaient deux des grandes stèles-frontières, sont de même style que les bas-reliefs, mais nous n'y rencontrons aucun des caractères que nous avons signalés comme étant propres aux monuments du Louvre ou à nos canopes. Autant les autres offrent un aspect inachevé et fruste, autant ceux-ci sont soignés et finis jusque dans leurs moindres détails : c'est la perfection du ciseau et le haut poli des maîtres thébains, c'est aussi leur façon ferme et noble de poser la figure et d'exprimer la physionomie du modèle. Quiconque a vu, au musée du Caire, les statues de Thoutmôsis III, d'Aménôthès II, de la

soi-disant Taïa, de Touatânkhamânou, ne doutera pas un instant que nos quatre têtes ne soient l'œuvre de gens sortis d'un même milieu : elles appartiennent à l'école thébaine, et plus particulièrement, je crois, à cette portion de l'école thébaine qui décora quelques années plus tard le temple de Gournah, le Memnonium d'Abydos et l'hypogée de Sétouï I^{er}.

UNE TÊTE DU PHARAON HARMHABI

AU MUSÉE DE BOULAQ

L'ensemble se compose d'une dizaine de morceaux recueillis en 1860 dans l'une des salles du temple de Karnak, et réunis au plâtre tant bien que mal par un des ouvriers attachés alors au Musée. Les soudures n'ont pas toujours été faites avec une exactitude rigoureuse, et l'un des plus gros fragments, celui qui forme le milieu de la coiffure, est légèrement hors d'aplomb. J'ai essayé, l'an dernier, de remédier à la gaucherie du restaurateur, mais sans succès ; à séparer les pièces mal rapprochées, on risquerait de les réduire en poussière. Les irrégularités d'assemblage sont d'ailleurs assez faibles pour ne pas nuire à l'aspect général. Dans son état présent, il n'y a plus là qu'un buste mutilé de roi, l'uræus au front et la double couronne ; l'objet brisé qui s'appuie contre le côté gauche est le bout d'un bâton d'enseigne, terminé par une tête de bélier, emblème de Khnoum ou d'Amon thébain. Si l'on veut se faire une idée de ce qu'était le corps, il suffit de regarder la première venue des statues à enseigne qui ornent les musées, celle de Ramsès II à Boulaq¹ ou celle de Sêti II,

1. MARIETTE, *Notice des principaux monuments du Musée de Boulaq*, sixième édition, 1876, p. 300, n° 1006.

au Louvre¹. Le roi était debout, adossé à une sorte de pilier couvert d'inscriptions et tenant le bâton à la main : tel il figurait dans certaines cérémonies religieuses, lorsqu'il escortait l'arche d'Amon-Râ à travers les salles et les cours du temple. Ce qui subsiste des légendes hiéroglyphiques ne nous fournit aucun nom. Mariette était tenté de reconnaître ici Ménéphthah, fils de Ramsès II², mais il n'a exposé nulle part les motifs qui l'ont déterminé à proposer cette identification. Le ton lugubre du granit noir trouble la première impression : un examen, même superficiel, ne tarde pas à révéler toutes les finesses. Sous le pschent énorme qui l'écrase, la tête respire la grâce et la délicatesse. La face est jeune et empreinte d'une douceur mélancolique, assez rare chez les Pharaons de la grande époque thébaine. Le nez est droit, mince, bien attaché au front; l'œil long se relève vers les tempes. Les lèvres larges, charnues, un peu tirées aux extrémités comme pour sourire, se découpent franchement à arêtes vives. Le menton est alourdi à peine par le poids de la barbe postiche. Chaque détail est traité avec autant d'adresse que si le sculpteur avait eu sous la main une pierre tendre comme le calcaire, et non pas une des matières les plus rebelles au ciseau que l'on connaisse : la sûreté de l'exécution est poussée si loin que le spectateur oublie la difficulté du travail pour ne plus songer qu'à sa valeur intrinsèque. Il est fâcheux que les artistes égyptiens n'aient jamais signé leurs œuvres : le nom de celui à qui nous devons celle-ci méritait de nous parvenir.

Reste à savoir qui était le roi dont il nous a transmis le portrait. Lorsqu'un Pharaon montait sur le trône, les sculpteurs de la ville où il était alors, que ce fût Memphis, Thèbes, Tanis, ou quelque autre, se hâtaient de tirer un certain nombre d'exemplaires de son portrait, vu

1. E. DE ROUGÉ, *Notice sommaire des monuments égyptiens*, troisième édition, 1864, p. 34, A 21. Le British Museum possède une réplique de cette statue.

2. MARIETTE, *Notice*, première édition, 1864, p. 184, n° 17, et sixième édition, 1876, p. 92, n° 22.



FIG. 51
Tête du Pharaon Harmhabi.
Granit noir.

de face ou de profil, qu'on expédiait aussitôt dans les provinces, afin que l'on pût substituer partout sa figure à celle de l'ancien souverain sur les édifices en cours d'exécution. Nous possédons ainsi au Musée de Boulaq plusieurs séries de têtes royales découvertes les unes à Tanis¹, quelques-unes dans le Fayoum², les autres à Memphis³, et qui nous montrent comment on procédait en pareil cas. Le type, une fois établi avec soin, ne changeait plus pendant toute la durée du règne. Ramsès II, qui mourut aux environs de la centaine après avoir exercé l'autorité pendant soixante-sept ans, garda jusque sur ses derniers monuments ses traits de jeune homme. Cette règle comporte d'assez nombreuses exceptions, surtout lorsqu'il s'agit de statues commandées dans l'une des capitales du pays, et exécutées par des artistes qui pouvaient voir le maître de près et enregistrer les altérations que le temps produisait sur son visage. Des deux Chéphrên exposés à Boulaq, l'un est jeune et souriant⁴, l'autre vieux et attristé par l'âge⁵. Mais, s'il y a des exemples de souverains qui, montés de bonne heure sur le trône, aient été représentés parfois tels qu'ils étaient aux divers moments de leur vie, je n'en connais point qui aient été rajeunis par les sculpteurs après être arrivés tard au pouvoir. La tête de la statue qui nous occupe est d'un jeune homme, presque d'un adolescent, et cela seul suffit à me faire écarter Ménéphtah. Ménéphtah avait cinquante ans au moins quand il succéda à son père⁶, et son portrait, tel qu'on le voit à Karnak, ne ressemble en rien au personnage dont la statue de Boulaq nous a conservé l'image. Les autres princes de la XIX^e et de la XX^e dynastie, Sêti II,

1. MARIETTE, *Notice*, sixième édition, p. 221, n^{os} 638-648; MASPERO, *Guide du Visiteur au Musée de Boulaq*, 1883, p. 100-103.

2. MARIETTE, *Notice*, sixième édition, p. 221, n^{os} 649-651; MASPERO, *Guide*, p. 101.

3. MARIETTE, *Notice*, sixième édition, p. 221, n^{os} 623-637.

4. MARIETTE, *Notice*, sixième édition, p. 212-213, n^o 578; MASPERO, *Guide*, p. 75, n^o 3961.

5. MARIETTE, *Notice*, sixième édition, p. 239, n^o 792.

6. MASPERO, *Lettre à M. Gustave d'Eichthal sur les circonstances de l'histoire d'Égypte qui ont pu favoriser l'exode du peuple hébreu*, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1873, p. 37-38.

Siptah Ménéphthah, Amenmésès, Sétinakht, dont nous n'avons qu'un petit nombre de représentations peu soignées, n'ont pas plus de droits à faire valoir que leurs grands prédécesseurs, Sêti I^{er} ou Ramsès II : l'époque troublée à laquelle ils vivaient ne comporta guère d'œuvres de facture aussi soignée. Ramsès I^{er} était, comme Ménéphthah, trop âgé à son avènement, et d'ailleurs nous avons son portrait à Gournah. Aussi bien le style du morceau nous rappelle-t-il à première vue celui des statues de Turin appartenant à la XVIII^e dynastie ; encore doit-on éliminer *a priori* un certain nombre de Pharaons dont nous possédons le signalement exact. Ni Ahmôs I^{er}, ni les Touthmôs, ni les Amenhotpou, n'ont rien de commun avec notre personnage ; à plus forte raison ne saurait-on reconnaître chez lui la physionomie caractéristique de Khounaton et d'Aï. D'exclusion en exclusion, nous en venons à restreindre le choix entre trois princes, Toutankhamon, Sânakht et Harmhabi. Sânakht n'eut qu'un règne éphémère, Toutankhamon ne nous a laissé que des monuments insignifiants ; Harmhabi, au contraire, paraît avoir été un des souverains les plus considérables de son temps. Monté jeune sur le trône, il restaura les temples d'Amon dépouillés par ses prédécesseurs hérétiques, et il rétablit la puissance égyptienne un moment ébranlée en Syrie et en Éthiopie. J'ai déblayé, l'an dernier et cette année-ci, deux des pylônes qu'il fit construire et décorer à Karnak ; son portrait y a été sculpté nombre de fois, et les contours en sont encore assez bien conservés pour qu'on devine dans le roi des bas-reliefs celui du buste de Boulaq. C'est à Harmhabi, l'Armaïs des Grecs, que j'attribue la statue dont Mariette retrouva les restes.

Une dernière remarque. Les fragments, examinés avec soin, ne portent aucune trace de martelage : la statue n'a pas été détruite de main d'homme, et c'est le cas pour un certain nombre des monuments qu'on a découverts à Karnak. Le grand tremblement de terre de l'an 27 avant J.-C., qui mit le temple d'Amon à peu près dans l'état où nous le voyons, renversa le plafond des salles ; tous les objets placés

au-dessous furent atteints par les blocs ou par les architraves, projetés violemment sur le sol et écrasés sous le poids des ruines. Notre Harmhabi n'échappa pas à la fortune commune : il a fallu la longue patience de Mariette pour reconstituer le peu que nous possédons de lui.

LE COLOSSE DE RAMSÈS II¹

A BÉDRÉCHÉÏN

Ramsès II Sésostris, ayant reconstruit à Memphis les parties du grand Temple de Phtah qui bordaient le lac sacré vers l'Ouest et vers le Sud, fit ériger, devant les portes, des colosses destinés à perpétuer sa mémoire et les traits de son visage dans le souvenir de tous ceux « qui viendraient après lui sur terre, prêtres, magiciens, scribes, » et qui réciteraient une oraison aux dieux à son intention. Les sacristains chargés de conduire les profanes, et les drogmans qui détaillaient les merveilles de l'Égypte aux étrangers, ne manquèrent pas en effet d'attirer sur ces statues l'attention de leurs clients ; ce leur était une occasion de raconter quelque fable amusante, du genre de celles qu'Hérodote a recueillies et qu'il nous a transmises comme étant de l'histoire. Darius I^{er} voulut un jour consacrer son image dans le voisinage, mais le grand prêtre s'y opposa : « Sésostris a vaincu, lui
« dit-il, toutes les nations qui vous obéissent, et en plus les Scythes,
« auxquels vous n'avez su porter grand dommage. Il n'y a donc
« aucune raison pour que votre monument soit placé à côté de celui
« d'un Pharaon que vous n'avez ni surpassé, ni même égalé ! »
Quand Memphis déchut et devint chrétienne, la renommée des colosses s'effaça ; quand elle périt et que son temple de Phtah fut

1. Publié dans *La Nature*, 1892, t. LIX, p. 161-163.

dépecé pierre à pierre pour servir à la construction du Caire, ils furent abattus et pour la plupart débités en meules, ou ils passèrent au four à chaux. L'un d'eux pourtant, renversé de son piédestal et couché la face contre terre, se recouvrit de décombres ; ce hasard heureux le déroba à la ruine. Mis au jour par Caviglia, vers le commencement de notre siècle, il eut la bonne fortune de plaire aux voyageurs, et il leur dut d'échapper à la manie de destruction qui possède les fellahs.

Tous les Européens qui ont visité l'Égypte l'ont admiré tour à tour. Il s'allongeait au bord du sentier, sous les palmiers de Bédrechein, au fond d'un fossé fangeux (fig. 52). A l'inondation, l'eau le gagnait et le recouvrait pendant quelques semaines, puis il se dégageait peu à peu, l'épaule et la jambe d'abord, le buste, la figure, jusqu'à ce qu'il se retrouvât à sec dans son trou. Son Pharaon était debout, marchant, les bras collés aux flancs ; le cartouche gravé sur la boucle de la ceinture qui attachait son jupon renferme le nom de Ramsès II. Le nitre a rongé tout un côté de la face et du corps, mais ce qui reste suffit à montrer l'excellence de l'ouvrage. Le profil est celui de Ramsès jeune, front bas, grand nez aquilin, bouche un peu large, d'expression hautaine. La base est à quelque distance, et plus loin vers le Sud, en plein bois, un colosse plus petit, des débris de murs, des fragments de statue, signalent l'emplacement de chambres antiques. La forêt de palmiers qui croît sur le site gêne les fouilles et empêche qu'on puisse en relever le plan. L'édifice ou le groupe d'édifices que notre colosse décorait longeait la rive méridionale du réservoir sacré, sur lequel on célébrait aux jours canoniques les mystères de Phtah et des dieux Memphites. Les alluvions n'ont pas réussi, malgré les siècles écoulés, à combler entièrement ce lac. Une dépression assez forte en marque la place, et les terres qui le remplissent, au lieu d'être plantées en dattiers, sont cultivées en blé ; c'est comme une cuvette carrée dont les bords se dessinent en contre-bas des terrains

environnants. La crue restitue en partie aux lieux leur aspect original, mais le cadre de portiques et de pylônes qui les enserrait a disparu ; il est remplacé par les massifs de grands arbres sous lesquels s'élève le village de Tell-el-Khanzîr.

Il paraît que Mohammed-Ali avait donné jadis Ramsès II à l'Angleterre ; le fait n'est pas bien certain, et il faudrait pour l'admettre



FIG. 52

Le colosse de Ramsès II à demi enfoui.

définitivement une autorité plus sérieuse que celle d'un ou de plusieurs *Guides du voyageur en Égypte*. Les Anglais ne se sont pas du reste prévalus de cette tradition douteuse pour enlever le colosse : ils se sont bornés à le relever. Ils n'y réussirent pas du premier coup, et deux essais tentés par MM. Garwood et Anderson échouèrent assez piteusement. Le général Stephenson, qui commanda longtemps l'armée d'occupation, fut plus heureux. Il avait eu d'abord l'ambition de remettre la statue sur pied, mais une souscription ouverte à cet effet n'ayant pas produit une somme suffisante, il se contenta de l'exhausser au-dessus du niveau de l'inondation. Les opérations, conduites par

le major du génie Arthur Bagnold, commencèrent le 20 janvier 1887¹. Après avoir épuisé l'eau, il appliqua le long du corps huit cries de force diverse. L'effort portait alternativement sur les pieds et sur la tête : dès que la masse totale avait été haussée d'environ 0^m,60, on glissait sous elle des poutres énormes (fig. 53) et l'on comblait le creux avec de vieux tessons de poteries, recueillis dans les ruines de la ville antique, réduits en petits fragments et battus de façon à former un lit compact. Vers le 16 avril, le travail était terminé. Aujourd'hui le colosse repose sur le dos, la face au ciel. Un auvent lui ombrage la tête ; un mur épais en briques crues l'entoure et le protège contre le regard des curieux. Son gardien habite à côté de lui, dans une petite maison de deux chambres où le major Bagnold l'installa, et il ne le montre aux voyageurs que contre paiement de deux piastres égyptiennes : il en coûte environ 50 centimes pour l'apercevoir au fond du nouvel entonnoir où il est plongé. Le service des Antiquités emploie partie de cette taxe à l'entretenir en bon état. Un autre Ramsès en granit et une stèle d'Apriès, qui se trouvaient dans le voisinage, furent transportés là par la suite et complètent ce petit musée en plein champ.

Les Arabes appellent le colosse *Abou'l-Hol*, le père de l'Effroi, comme le grand Sphinx. Je ne sais ce qu'ils pensent, aujourd'hui qu'il est sous clef dans sa fourrière, mais ils avaient vraiment peur de lui, au temps qu'il gisait en plein air. Les anciens Égyptiens croyaient que les statues, humaines ou divines, étaient animées par un esprit, par un *double*, détaché de l'âme du personnage qu'elles représentaient. Ce *double* mangeait, buvait, au besoin parlait et rendait des oracles ; il a survécu à la religion et à la civilisation du peuple antique, mais les changements qui se sont produits autour de lui

1. Le récit en a été publié par le major Arthur Bagnold, avec trois dessins de M. Wallis et quelques croquis, *Account of the Manner in which two colossal Statues of Rameses II at Memphis were raised*, dans les *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology*, t. X. p. 452 sqq.

paraissent lui avoir aigri le caractère. Il joue de mauvais tours à ceux qui s'approchent de sa cachette, il les affole, il les tue au besoin : les écrivains arabes savaient mille histoires de gens à qui mal en prit de s'être attaqués imprudemment à un monument et à l'esprit qui le garde. Le moyen de rendre impuissant cet *afrite* est de briser sinon la statue entière, du moins son visage : c'est pour cela que tant de



FIG. 53

Le colosse de Ramsès II sortant de terre.

Pharaons ont le nez cassé ou la figure endommagée. L'esprit de Ramsès II se promenait dans le bois de palmiers pendant la nuit, et il n'était pas prudent de s'aventurer sur son domaine au crépuscule. Toutes les fois que j'étais forcé de passer par là vers le coucher du soleil, mon ânier marmottait des prières et poussait sa bête. Un soir que je lui demandais s'il avait peur de quelque *afrite*, il me pria de me taire, m'assurant qu'il était mauvais de parler de ces choses-là et qu'il m'arriverait malheur si je continuais. De fait, mon âne buta au milieu du bois et me lança contre un tronc de palmier : si l'ânier

ne m'avait pas retenu et n'avait amorti le coup, je me brisais la tête. Depuis ce temps-là, on citait toujours ce qui m'était arrivé, quand on s'entretenait du danger qu'il y avait à parler peu respectueusement de l'esprit qui vit dans la statue. L'Égypte entière est pleine de superstitions analogues, la plupart dérivées des croyances antiques et transmises de générations en générations, depuis le temps des Pharaons constructeurs de pyramides¹.

1. J'ai cité plusieurs exemples de cette croyance aux esprits qui habitent les monuments antiques dans le volume intitulé *Ruines et Paysages d'Égypte*, p. 71 et 147 ; j'en ai recueilli beaucoup d'autres que j'espère avoir l'occasion de publier quelque jour.

LES BIJOUX ÉGYPTIENS DU LOUVRE¹

Les journaux ont parlé si longuement du trésor déterré à Dahchour l'an dernier par M. de Morgan, que chacun en Europe connaît le nombre, la forme et la richesse des objets qui le composent ; mais parmi tous ceux qui les ont décrits et qui les vantent justement, combien y a-t-il, je ne dis pas d'Anglais ou d'Allemands, mais seulement de Français, qui sachent que notre Musée du Louvre possède les plus beaux des bijoux égyptiens ? Mariette a eu par deux fois dans sa vie l'heureuse fortune de trouver sur des momies princières un ensemble de parures d'un éclat et d'une valeur artistique incomparables, au Sérapéum dans le tombeau des Apis enterrés sous le règne de Ramsès II par les soins de l'un des fils du conquérant, Khâmoïsît, grand prêtre de Phtah et régent du royaume pour son père, à Thèbes dans le cercueil d'une reine de la XVIII^e dynastie, Ahhotpou I^{re}, qui fut de son vivant fille, sœur, épouse et mère de Pharaons. Mariette, en artiste qu'il était, fit ressortir très habilement l'intérêt de sa découverte et l'idée avantageuse qu'elle donnait des orfèvres au xvii^e et au xiv^e siècle avant notre ère, puis il passa outre : il avait ramené au jour tant de monuments importants pour la connaissance de l'histoire politique et pour l'étude de la civilisation, qu'il n'eut jamais le temps d'insister beaucoup sur ce

1. Publié dans *La Nature*, 1894, t. LXIII, p. 232-234.

résultat secondaire de ses travaux. Les bijoux d'Ahhotpou sont conservés à Boulaq où des milliers de touristes vont les admirer chaque hiver : ceux du Sérapéum sont déposés au Louvre, et ils n'obtiennent en général qu'un coup d'œil distrait des rares visiteurs qui traversent les solitudes de notre Musée Charles X.

Ils remplissent plusieurs compartiments d'une vitrine qui occupe le milieu de la Salle historique. On y distingue tout d'abord un grand masque d'or malheureusement abîmé, et, groupés dans le voisinage, des chaînes d'or tressées à cinq et à huit brins d'une souplesse et d'une perfection remarquables, des amulettes de formes variées en feldspath, en jaspe rouge et vert, en cornaline, des scarabées, une boucle, une olive, une colonnette, au nom de Khâmoïsît. Un peu plus loin une seconde série de même provenance comprend des morceaux sinon plus finis en eux-mêmes, du moins plus curieux et plus attrayants pour l'œil d'un moderne ; le seigneur Psarou, qui assistait avec le prince aux funérailles d'un Apis, en avait fait hommage à la momie du taureau divin. J'imagine que la plupart de nos contemporains ont des notions assez vagues sur la façon dont les Égyptiens portaient les bijoux. Hommes ou femmes, le costume était assez sommaire à l'origine : les hommes se protégeaient les reins d'un pagne qui leur atteignait à peine le genou et qui leur laissait le buste entièrement nu ; les femmes s'insinuaient dans un sarrau collant qui leur arrivait à la cheville, remontait au creux de l'estomac, dévoilait la poitrine et tenait en place au moyen de deux bretelles passant sur les épaules. Les bijoux servaient à masquer en partie ce que les étoffes ne couvraient pas, au moins chez les femmes. Un collier à plusieurs rangs encerclait le cou et tombait à la naissance de la gorge ; des anneaux larges s'étaient autour des poignets, serraient le haut du bras, le bas de la jambe ; les cheveux, ou plutôt la perruque, habillaient le dos et une moitié de l'épaule ; un carré suspendu par un fil de perles ou par une lanière en cuir descendait par-dessus le collier dans l'espace com-

pris entre les deux seins. C'est ce que nous appelons le pectoral. Il a souvent l'apparence d'une façade de temple, encadrée d'un tore, surmontée d'une corniche recourbée; des images de dieux ou des emblèmes sacrés s'entassent dans le champ, et des inscriptions répandues un peu partout nous apprennent le nom du propriétaire, que des formules pieuses accompagnent d'ordinaire.



FIG. 54
Bijoux égyptiens de la XIX^e dynastie.
Musée du Louvre.

La boucle de Psarou (fig. 54, n° 2) a pu servir d'attache à la ceinture de toile qui assujettissait le pagne ou à la bandelette qui ceignait la tête et retenait la coiffure. Son pectoral est l'un des plus riches qui soient parvenus jusqu'à nous. Il est taillé dans une plaque de basalte vert, poli, sculpté avec une précision qui étonne, lorsqu'on se rappelle combien étaient imparfaits les outils dont les artistes égyptiens disposaient. Le scarabée central s'enlève en très haut relief sur le fond plat,

et c'est merveille de voir la fidélité du modelé : le menu détail de la tête et du corselet est rendu avec une vérité presque scientifique. Les deux femmes qui semblent l'adorer, à droite et à gauche, sont Isis et Nephthys, les deux sœurs d'Osiris. Les contours de leurs corps sont taillés dans la feuille d'or qui encadre le scarabée. Un autre pectoral que j'ai fait reproduire (fig. 55) est moins fin de travail, mais la technique en présente des particularités intéressantes. Il se découpe à jour, et le dessin des parties est obtenu par des cloisons d'un or très souple, dans lesquelles sont sertis et le scarabée et les pâtes de verre coloré qui rehaussent les montants et la corniche du naos. Le scarabée est en lapis-lazuli ; la robe des déesses est d'un or brillant, guilloché pour simuler les rayures de l'étoffe. Le sens mystique de ce décor n'échappait à aucun Égyptien instruit. Le scarabée représente la vie et le cœur de l'homme, où la vie réside ; il est l'amulette dont la possession assure à chaque vivant et à chaque mort la propriété de son cœur. C'est pour cela qu'on le donnait aux momies riches sinon à toutes les momies : tantôt on le collait avec du bitume sur la peau même du cadavre, vers la naissance du cou, tantôt on l'enchâssait au milieu d'un pectoral qu'on perdait dans l'épaisseur du maillot, à la hauteur de la poitrine. Comme tout Égyptien, une fois quittée notre terre, s'assimilait à Osiris et devenait Osiris lui-même, le cœur et le scarabée passaient pour être le cœur et le scarabée d'Osiris, sur lequel Isis et Nephthys veillaient comme elles avaient veillé sur Osiris : de là, ces images des deux déesses. Elles réchauffaient le cœur de leurs mains, elles récitaient les formules qui l'empêchent de périr, elles éloignaient les mauvais esprits et les magiciens qui auraient pu s'emparer de lui pour leurs œuvres ténébreuses. La religion fournissait aux artistes un motif de décoration délicat : tout en ne s'écartant jamais de la donnée première, ils surent en varier très habilement le détail et l'expression. Les femmes sont parfois debout, parfois assises ou agenouillées ; elles tendent les bras en avant, ou elles les portent à leur front comme les

pleureuses, ou elles les laissent retomber en signe de douleur; le scarabée repose sur une barque, ou sur une fleur de lotus, ou sur un autel, au lieu de flotter dans les airs comme c'est le cas pour le bijou du Sérapéum. Une étude comparée de toutes les scènes prouverait une fois de plus quelle était la fécondité de l'imagination chez les Égyptiens et leur adresse à renouveler les sujets les plus rebattus.



FIG. 56

Pectoral en or incrusté de pâtes de verre.

Le pectoral du centre (fig. 56, p. 185) avait appartenu à Ramsès II lui-même, ou du moins il avait été exécuté par son ordre et comme son personnel, en l'honneur de l'Apis qu'on ensevelissait : le cartouche-prénom *Ousirmari* est placé juste au-dessous de la frise, et sert pour ainsi dire de centre à la composition qui remplit l'intérieur du cadre. C'est d'abord un épervier à tête de bélier, dont les ailes déployées se replient pour encadrer le cartouche : il tient dans ses serres le sceau emblème d'éternité. Plus bas, une grosse uræus et un vautour allongent

leurs ailes et enveloppent d'une protection commune l'épervier et le cartouche : deux *Tats* symbolisent la durée et comblent aux deux angles inférieurs les vides de la décoration. L'épervier à tête de bélier représente l'âme du Soleil, l'uræus et le vautour sont les divinités patronnes du Midi et du Nord : tous réunis défendent dans l'univers entier le roi dont le nom est placé entre leurs ailes, et, par l'intermédiaire du roi, le mort dont la momie porte le bijou. Ici encore, les figures sont dessinées en cloisons d'or incrustées de pâtes colorées ou de petits morceaux de pierres taillées. L'ensemble est riche, élégant, harmonieux. Les trois motifs principaux s'accroissent à mesure qu'ils descendent vers le bas du tableau, selon une progression des mieux calculées. Le cartouche, avec ses ors mats, occupe le centre, l'épervier forme sous lui une première bande de tons chatoyants, dont les lignes recourbées légèrement corrigent ce que les côtés longs du cartouche offrent de raideur ; l'uræus et le vautour, comme mariés dans une même paire d'ailes, enveloppent l'épervier et le cartouche d'un demi-cercle d'émaux, dont les nuances passent du rouge et du vert au bleu sombre, avec une franchise et une entente de la couleur qui font honneur au goût de l'ouvrier. Si l'aspect général donne l'impression de la lourdeur, ce n'est point la faute de celui-ci, mais la forme que la tradition religieuse imposait au bijou est si rigide par elle-même, que nulle combinaison ne saurait en corriger l'effet au delà d'un certain point. Le cadre rectangulaire ou carré, la corniche qui le couronne, les deux bélières qui s'adaptent par-dessus la corniche, composaient un ensemble trapu et massif : à meubler convenablement l'intérieur, on en arrivait forcément à l'appesantir encore ; à y ménager des vides, on lui procurait une apparence étriquée et grêle, comme c'est le cas pour l'un au moins des pectoraux de Dahchour. Aussi bien le type des bijoux procède du même fond d'idées et de notions d'où sont sorties et l'architecture et la sculpture égyptiennes : il est monumental, et il semble avoir été conçu le plus souvent à l'usage d'êtres

gigantesques. Les dimensions du pectoral ordinaire sont trop puissantes pour la parure d'un homme ou d'une femme vulgaires. Elles ne prennent toute leur valeur qu'à la poitrine des colosses thébains : l'immensité des corps de pierre sur lesquels on a sculpté leur image les allège et semble les ramener à leurs exactes proportions. Aussi les Égyptiens se sont-ils débarrassés parfois de cette forme carrée que



FIG. 56
Pectoral de Ramsès II.
Musée du Louvre.

leurs ancêtres leur avaient léguée ; l'oiseau divin a quitté sa cage quand il l'a pu. Mariette a découvert au Sérapéum deux de ces pectoraux simplifiés, qui tous les deux représentent un épervier : le premier (fig. 54, n° 1, p. 181) a sa tête ordinaire et recourbe ses ailes, le second (fig. 57, p. 187) a pris la tête du bélier et il tient ses ailes droites. C'est la même richesse et la même élégance de lignes que dans les autres objets de provenance semblable, mais le motif, débarrassé du

cadre émaillé où il étouffait, a pris quelque chose de plus gracieux et de mieux approprié à l'humanité. L'exécution en est merveilleuse, et la tête du bélier particulièrement dépasse par la souplesse du travail tout ce que l'on connaît jusqu'à ce jour. Elle s'enlève dans un petit lingot d'or fin, mais la matière n'est pas ce qu'elle a de plus précieux : le vieux ciseleur a su la modeler aussi largement et il lui a prêté une expression aussi fidèle que s'il l'avait taillée de grandeur naturelle dans un bloc de granit ou de calcaire. Ce n'est plus, comme partout ailleurs, de l'art industriel : c'est de l'art sans épithète. Mariette, et il s'y connaissait, estimait n'avoir jamais rien rencontré qui approchât de ce morceau, dans tout ce qu'il avait vu de bijoux égyptiens. La bague en or (fig. 54, n° 3, p. 181) vient également de Ramsès II. Les deux petits chevaux qui piaffent sur le chaton étaient célèbres dans l'histoire. Ils s'appelaient *Nourit* et *Anaitis-satisfait*, et ils avaient été attelés au char royal le jour de la bataille de Qodshou, lorsque Ramsès II dut charger en personne les Khitas qui l'avaient surpris. Le Pharaon leur garda bon souvenir du service qu'ils lui avaient rendu en cette occasion mémorable. La ciselure, sans être aussi bonne que celle de l'épervier à tête de bélier, est d'un fort beau style : elle rend très franchement l'allure particulière aux chevaux égyptiens, leur encolure exagérée, leur corps un peu maigre, leurs extrémités légèrement engorgées. Il est vrai que les bagues ne portent pas à l'ordinaire des sujets d'un relief aussi fort : le chaton s'y compose ou d'un scarabée ou d'un cartouche en métal tournant sur pivot, et parfois gravé au nom du personnage qui possédait le bijou, plus souvent n'ayant comme inscription qu'une formule pieuse ou une série de symboles de sens obscur. La plupart des anneaux que nous voyons dans les musées appartenaient à des momies et sont des amulettes qui assuraient au mort telle ou telle puissance sur les habitants de l'autre monde : un petit nombre seulement ont été employés du vivant de leur propriétaire. Ce sont alors des cachets ayant la valeur de nos griffes, et qu'on apposait sur les actes comme nous faisons notre

signature. Il y en a en toute matière, en or, en électrum, en argent, en bronze, en cuivre, en terre émaillée, même en bois, selon la richesse des individus : les uns sont de véritables chefs-d'œuvre de gravure, mais beaucoup n'ont pas plus de valeur artistique que les

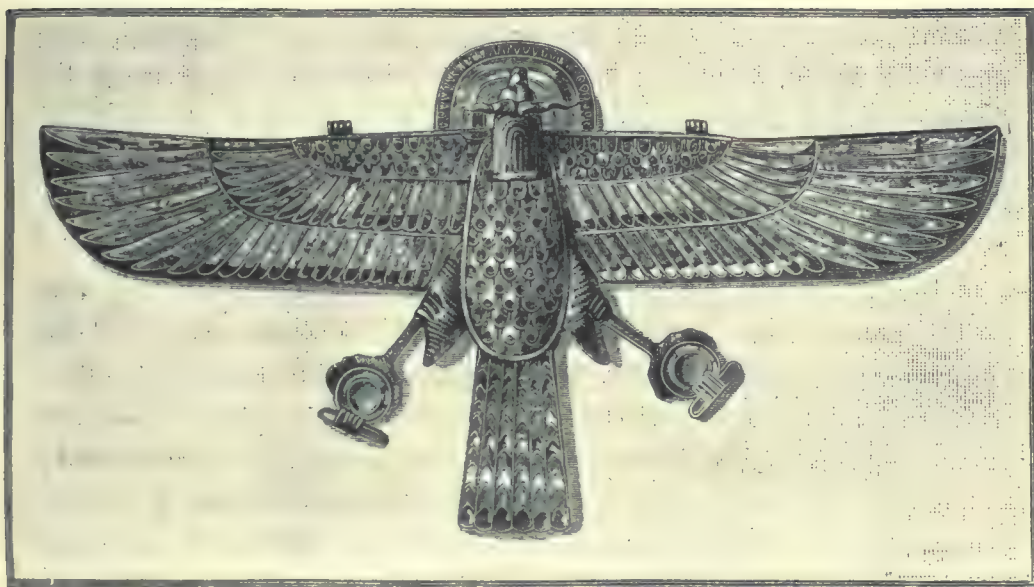


FIG. 57.

Pectoral en forme d'épervier à tête de bélier.

Musée du Louvre.

cachets en [cuivre commun qu'on achète tout préparés chez nos papetiers.

Les plus grands de ces bijoux ont passé par tant de mains avant d'entrer au Louvre, qu'ils ont souffert sensiblement : les cloisons se sont faussées ou même rompues, les pâtes de verre ou les plaquettes d'incrustation se sont détachées çà et là. Les bijoux de Dahchour, issus directement de la fouille, ont conservé un air de neuf qui n'a pas peu contribué à augmenter l'admiration du public : ils semblent sortir à peine des mains de l'orfèvre qui les a fabriqués, et l'étonne-

ment qu'on éprouve à les trouver si frais encore, après plus de quatre mille ans, rend indulgent pour les imperfections que l'examen y fait bientôt découvrir. Leur extrême antiquité compte pour beaucoup dans l'appréciation qu'on en donne et c'est à bon droit : il est curieux en effet de constater que, dès le xxv^e siècle avant notre ère, les Égyptiens avaient poussé la technique des métaux précieux et l'art d'en composer des bijoux à un très haut degré de perfection. On le savait déjà de reste, car il n'est pas rare de découvrir des bagues, des débris de colliers, des pectoraux isolés, dont les uns remontent peut-être à l'ancien Empire, tandis que les autres descendent jusqu'à l'époque romaine ou trahissent l'influence byzantine; nos musées en possèdent à la dizaine, et il n'y a guère de collection particulière qui n'en renferme une certaine quantité. Mais ces objets isolés n'attirent pas l'attention du public; il faut, pour piquer sa curiosité, qu'un hasard heureux ramène à la lumière quelque trésor considérable, où l'on rencontre réunis des spécimens de tous les types que l'on ne rassemble d'ordinaire que pièce à pièce. Par bonheur, ces trouvailles ne sont pas aussi rares qu'on pourrait le croire : si Gizéh peut se vanter d'avoir les fonds de Dahchour et de la reine Ahhotpou, le Musée de Berlin a les parures admirables que Ferlini tira de l'une des pyramides éthiopiennes, le Musée de Leyde et celui de Londres se sont partagé les dépouilles d'un des rois Antouf de la XI^e dynastie, et notre Louvre garde précieusement les bijoux du Sérapéum, les plus beaux de tous.

LE TRÉSOR DE ZAGAZIG¹

I

Une fois de plus, le hasard nous a bien servis. Des ouvriers qui pratiquaient un remblai de voie ferrée près de Zagazig, sur l'emplacement de l'ancienne Bubastis, découvrirent, le 22 septembre 1906, dans les ruines d'une maison en briques, un véritable trésor de bijoux et d'orfèvreries égyptiennes. Ils espéraient être seuls à profiter de la trouvaille, mais un de nos surveillants les avait vus, sans en rien manifester sur le moment de peur d'être maltraité par eux : le lendemain, il fit son rapport à l'inspecteur indigène, Mohammed Effendi Chaban, qui mit aussitôt la police à leurs trousses et qui prévint son chef, M. Edgar, inspecteur général des Antiquités pour les provinces du Delta. Des sondages furent improvisés au bon endroit, tandis que les gendarmes opéraient leurs perquisitions dans les maisons des ouvriers et recouvraient certaines des pièces dérobées. Plusieurs leur échappèrent, qui tombèrent plus tard entre les mains d'un marchand du Caire : une passoire en or, trois fioles en argent non décorées, un large anneau en or ciselé qui renforçait le goulot d'un vase d'argent, des fragments de coupes en argent, le tout sans grande

1. Extrait de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1908, t. XXIII, p. 401-412, et t. XXIV, p. 29-38.

valeur artistique, à l'exception de l'anneau d'or. Les deux plus précieuses, un pot en argent qui a pour anse une chèvre en or, et un gobelet d'or en forme de lotus mi-épanoui, furent saisies chez les fellahs Moursi Hassanéin et Es-Sayed Eid, avant qu'ils les eussent vendues à un bakal grec de la localité. Celui-ci nous les réclama aussitôt comme étant sa propriété personnelle qu'il aurait acquise à beaux deniers comptants sans notre intervention malencontreuse, et, ses sommations étant demeurées sans réponse, il nous cita en justice. L'affaire traîna quelques semaines, pendant lesquelles M. Edgar exerça une surveillance minutieuse sur les chantiers du chemin de fer. Le 17 octobre enfin, un ouvrier mit à nu d'un coup de pioche plusieurs morceaux de vases en argent : il essaya de les dissimuler, mais nos ghafirs l'en empêchèrent et la fouille continua sous la protection de la police. Les objets gisaient en un tas, l'or entre deux couches d'argent ; le soir même, ils étaient en sûreté. Le travail avait été mené si vite que rien ne fut perdu et qu'il n'y eut point matière à contestation sur notre droit d'aubaine. Pour en finir avec ce récit, j'ajouterai que, le 4 novembre, le tribunal de Zagazig condamna les deux fellahs pour vol à la prison simple et aux frais par moitié. Le bakal n'en persista pas moins dans ses réclamations, et le bruit courut bientôt chez les indigènes qu'il avait gagné son procès en Cour d'appel : nous avions été contraints à lui remettre le corps du litige, sous peine d'une amende considérable pour chaque jour de retard. Les marchands n'hésitent jamais à répandre parmi le peuple des mensonges de ce genre : ils rehaussent ainsi leur prestige auprès des fellahs et ils entretiennent ceux-ci dans l'idée qu'ils n'ont rien à craindre du Service des Antiquités.

Le trésor en sûreté, il fallait nous rendre compte des conditions dans lesquelles il était arrivé jusqu'à nous. On y distinguait au premier coup d'œil deux séries très différentes : l'une, qui comprenait des bijoux et des vases en argent ou en or, d'une facture très habile, remontait à la XIX^e dynastie ; l'autre était composée exclusivement d'ar-

genterie dont la grossièreté trahissait une époque beaucoup plus récente. Le tout, bien que recueilli à deux moments et en deux places quelque peu distantes l'une de l'autre, constituait-il à l'origine un dépôt unique? Ainsi que nous l'avons vu, le gros faisait masse parmi les débris de deux ou trois jarres, qui s'étaient brisées d'elles-mêmes au cours des siècles sous la pression continue des terres ; les objets semblaient avoir été amoncelés irrégulièrement, les plus précieux au milieu, les autres formant lit au-dessus et au-dessous. Nous avons même, adhérent encore à un large éclat de poterie, un culot moitié de boue durcie et moitié de métal, où l'on reconnaissait, sur un précipité de boucles d'oreilles et de bracelets moins anciens, les restes de plusieurs coupes pharaoniques. Comment expliquer alors que des épaves d'âges si différents eussent été réunies dans un même lieu? Beaucoup d'entre elles sont intactes, mais d'autres ont été cisailées ou rompues de parti pris et les fragments fondus; elles sont d'ailleurs entremêlées à des lames d'argent pliées et à des lingots provenant d'orfèvreries semblables à celles qui subsistent. Or, on sait ce qui se passe, non seulement en Égypte mais dans nos pays européens, lorsque des paysans déterrent un trésor en retournant leurs champs : ils le portent à un bijoutier, qui le leur achète au poids, le jette au creuset sans s'inquiéter le plus souvent de la perte qui en résulte pour l'art ou la science, et le transforme en horreurs modernes. C'est à quelque aventure de ce genre que nous devons de posséder le nôtre. Un fellah, qui vivait, je pense, pendant les siècles de la domination romaine, ramassa dans les ruines près de Zagazig, sinon à Zagazig même, de l'argenterie qu'il vendit à un orfèvre du cru. Celui-ci en dénatura une part pour les besoins de son métier, puis il garda le reste avec l'intention, soit de le céder tel quel à un amateur, soit de lui faire subir le sort du premier lot, lorsqu'il aurait épuisé celui-ci. Une sédition locale ou le sac de la ville par une troupe ennemie l'obligea-t-il à cacher son bien dans deux trous distincts? Son fonds de bou-

tique une fois couché dans la terre, il ne l'en tira plus, et c'est de lui que nous l'avons reçu presque sans intermédiaire, il y a seize mois.

II

Je ne dirai rien de la pacotille qu'il se fabriquait à lui-même. Les types en sont déjà ceux de l'Égypte actuelle, et l'on jurerait volontiers de la plupart d'entre eux qu'ils ont été conçus à l'intention des fellahs, il y a vingt ans au plus : des boucles d'oreilles en pendeloques ou en anneaux oblongs, à la partie inférieure desquelles huit ou dix perles de métal sont soudées par grappes, des bagues à chatons plats décorés ou nus pour y graver un nom, des bracelets constitués par un simple jonc d'argent battu, aminci à chaque extrémité et vêtu d'un réseau en losange que deux ou trois traits creusés au ciseau arrêtent sans élégance ; les bouts, coupés droit, se rapprochent de très près lorsque la pièce est terminée, mais ils ne se rejoignent pas, et ils prêtent afin de faciliter la mise au poignet (fig. 58). C'est l'œuvre honnête d'un brave homme qui n'épargnait pas l'étoffe, mais qui savait de son métier juste ce qu'il en fallait pour contenter une clientèle peu difficile ; le goût n'était plus très fin à Bubastis chez les gens qui achetaient ces belles choses, ou peut-être trouvaient-elles leur débit seulement dans les quartiers populaires. Nous possédons beaucoup mieux au musée du Caire, et si le trésor nouveau ne nous avait livré que des pauvretés pareilles, il aurait été expédié soudain à la salle de vente pour la joie des touristes.

Le contraste est frappant dès qu'on passe à ce qui nous vient de l'âge pharaonique. Non qu'il faille en ranger le gros parmi ce que l'on connaît de meilleur en ce genre : le siècle de Ramsès II auquel il appartient marque déjà un goût moins sûr que celui des siècles qui le

précédèrent, et je n'aurai garde de le comparer ni au fond de Dahchour, ni à celui de la reine Ahhotpou. Un des colliers est le plastron vulgaire, à cinq bandes de petits tubes en pierre et en terre émaillée, garni sur son pourtour d'une frange d'oves battants en or, incrustés de pierres colorées. Un autre collier, également en or, trancherait un peu sur la banalité du reste, avec ses huit rangs de pendeloques en bouteille accrochées à des chaînettes de perles menues, si c'était là vraiment sa dispo-

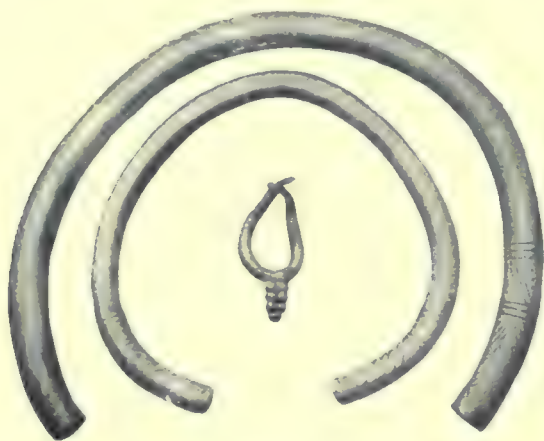


FIG. 58

Types de bracelets et de boucles d'oreille en argent.

sition originelle; mais les éléments avaient été disjoints anciennement, et nous les avons remontés nous-mêmes, afin de les conserver avec moins de risque de perte. Cinq boucles d'oreilles lenticulaires se composent de deux pellicules d'or convexes, pincées l'une sur l'autre à la périphérie et réunies par un ourlet de filigrane, puis frappées en leur milieu d'une rosace qui groupe ses folioles autour d'un bouton en or ou en émail; un tube d'or, soudé à l'intérieur et rayé en pas de vis, passait à travers le lobe et s'ajustait à un bouton disparu, qui, serrant contre la chair, maintenait le bijou en place (fig. 59, p. 194). Il y avait aussi un bracelet en grains de métal et d'émail, semblable à ceux d'Ahhotpou et des

princesses de Dahchour, mais la fermeture nous est parvenue seule, une fermeture à glissière du système le plus primitif et qui n'a de prix que celui de l'or. L'honneur de cette série était, à n'en pas douter, la paire de bracelets en or et en lapis-lazuli, sur lequel on lit le cartouche-prénom, Ousimarès-Osymandyas, de Ramsès II (fig. 60 et 61).

Ce sont deux portions de cercle à peu près égales, reliées entre elles



FIG. 59

Boucle d'oreille en or du trésor de Zagazig.

par deux charnières, la première roulant sur axe fixe, la seconde à clavette mobile qu'on enlevait lorsqu'on ouvrait le bracelet. La portion postérieure est une simple lame d'or poli, haute de quatre centimètres environ, sur laquelle huit cordons et huit baguettes unies sont appliqués côte à côte. Chaque cordon alterne avec une baguette, et le tout est bordé aux extrémités d'un ruban parallèle à la charnière : il est surchargé de deux rangs de grains soudés bout à bout et que deux chaînettes plates à torsade double tiennent bien en file. La portion du devant va s'évasant jusqu'en son milieu, où elle atteint six centimètres de hauteur ; elle est bordée aux charnières par un rang d'oves serti

entre deux chaînettes plates, le long des courbes par un cordon flanqué de deux baguettes. Un second cadre, inclus dans le premier, est d'un dessin plus compliqué : un double motif de grains et de chaînettes en épouse les courbes, mais on y voit, du côté de la charnière fixe, le cartouche-prénom de Ramsès II, et, du côté de la charnière mobile, deux

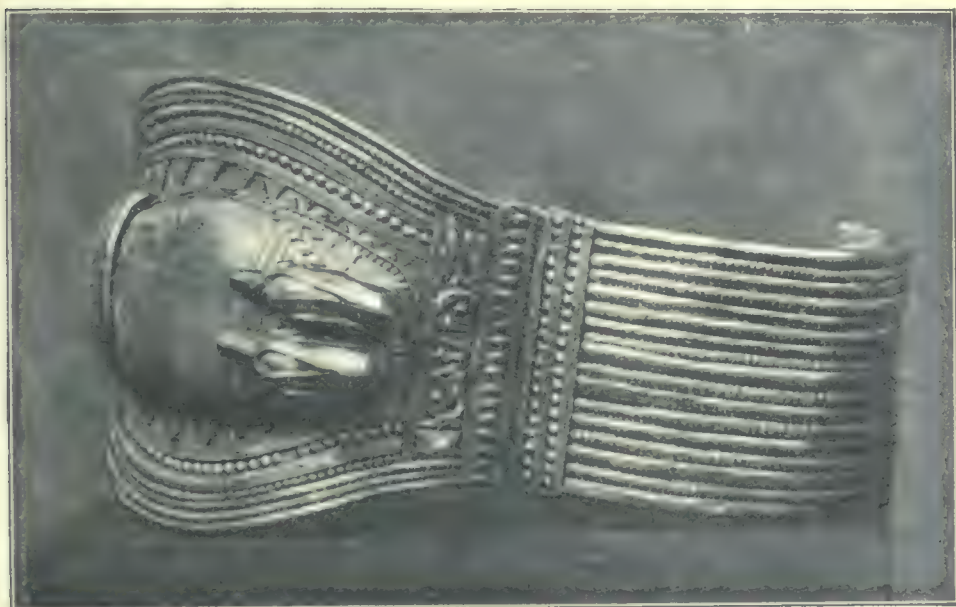


FIG. 60

L'un des bracelets de Ramsès II, ouvert.

bandes de grains et de losanges en filigrane sur fond mat. Dans l'espace ainsi réservé, l'orfèvre avait cerné d'une ligne de grains et d'un filet mince la silhouette d'un groupe de canards posés à plat. Les deux corps, qui sont emballés de manière à se combiner comme en un corps unique, sont figurés par une pièce de lapis-lazuli taillé et poli finement. L'arrière-train est emprisonné dans un étui en or, décoré d'un semis de boutons et de losanges; les queues réunies simulent un éventail en lapis rayé de fils d'or qui marquent la séparation des plumes. Une gaine

en or, de travail analogue, enveloppe la poitrine : les deux cous s'en échappent d'un mouvement très franc, et les deux têtes, se tordant, viennent reposer symétriquement sur le dos des bêtes. Entre elles et le cadre, un ruban lisse court en zigzags aigus sur un semis de granules. L'ensemble est un peu lourd et l'on préférerait que l'artiste se

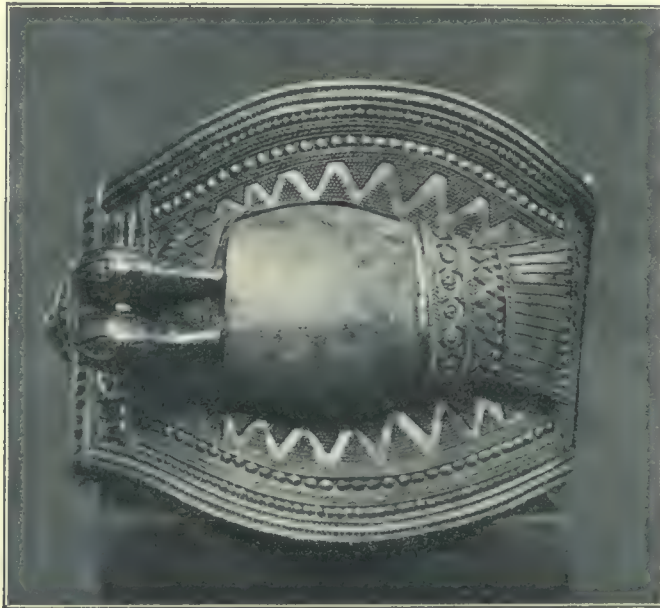


FIG. 61

L'un des bracelets de Ramsès II, fermé.

fût montré d'un goût plus sobre ; cela dit, on reconnaîtra volontiers que son œuvre a été conçue avec une entente parfaite de l'ornementation et la maîtrise de tous les secrets du métier.

On retrouvera sans peine les procédés qu'il maniait si bien, si on les va chercher auprès des orfèvres de l'Égypte contemporaine, surtout chez ceux qui, vivant dans les bourgs perdus, ont subi l'influence européenne moins fortement que leurs confrères des villes. Certes les modèles qu'ils copient ne sont jamais d'une imagination

aussi raffinée et d'une exécution aussi savante ; on y distingue pourtant la plupart des tours de main et des partis décoratifs dont nous constatons ici l'emploi, losanges, chevrons, cordons à torsade simple, chaînettes à double tresse, bâtonnets arrondis, filets, filigranes en lignes ou en semis. Les lingots sont battus, étirés, façonnés, polis, sur la même petite enclume. Les granules sont soufflés comme autrefois dans la poudre de charbon, et l'adresse avec laquelle on les assemble et on les soude pour obtenir les dessins voulus n'est pas moindre qu'au temps des Pharaons. L'Égypte du présent, en cela comme en beaucoup d'autres industries, a hérité de l'Égypte de jadis, et nous n'avons qu'à regarder ses artisans dans leur échoppe pour savoir comment les sujets de Ramsès II travaillaient.

III

Les vases en or et en argent sont de quelques années postérieurs aux bracelets. On lit en effet sur l'un d'eux le nom de Taouasrit, une arrière-petite-fille de Ramsès II qui épousa successivement Siphtah et Sétoui II et qui eut son heure de célébrité aux derniers jours de la XIX^e dynastie. C'est un lotus à demi épanoui, monté sur sa tige (fig. 62, p. 198). Le calice de la fleur est pris dans une feuille d'or mince, non doublée, coupée net sur le bord extérieur. La tige est lisse, sauf à l'endroit où l'on a gravé le cartouche : elle s'étale et elle s'aplatit par en bas pour former pied, et l'évasement est décoré de folioles retenues par trois bandeaux circulaires. Les lignes sont assez harmonieuses, mais l'exécution est sommaire, et l'objet mériterait à peine une mention brève dans notre catalogue, n'était le nom royal qui permet de lui assigner une date certaine : la valeur artistique le cède ici à la valeur archéologique.

Il en est autrement des pots d'or qui l'accompagnent. La taille en est médiocre, et le plus petit d'entre eux (fig. 63 et 64) mesure seulement 0^m,075 de la base au sommet, mais la justesse des proportions fait d'eux des modèles accomplis du genre de vaisselle qui paraît aux fêtes les dressoirs ou la table des riches. La panse est arrondie, sur-



FIG. 62

Coupe en or de la reine Taouasrit.

montée d'un cou droit presque aussi haut qu'elle-même, et dont le bord supérieur se recourbe légèrement en dehors. Un ornement au trait s'étale sur la face antérieure, simulant un de ces colliers larges, en pétales de lotus, dont les Égyptiens s'ornaient les jours de fête. Les deux liens avec lesquels on l'ajustait au cou retombent en ondulant de droite et de gauche, et deux chattes, les deux chattes de la déesse adorée à Bubastis, les regardent curieusement, l'œil attentif, les reins

gonflés, la queue frétilante, les oreilles droites, comme si elles ne demandaient qu'à jouer avec eux. Un lotus s'échappe de dessous et, sur les pentes de sa corolle, deux oies glissent en battant des ailes. Le cou se divise sur toute sa longueur en trois registres égaux que des



FIG. 63

Le plus petit des deux vases en or, vu de face.

cordons plats séparent, d'abord une guirlande de boutons de lotus la pointe basse et reliés les uns aux autres par un bandeau de fils juxtaposés, ensuite un rang d'oves ou plutôt de petits fruits en forme d'oves, enfin une ceinture de fleurettes rondes, centrées, et, en guise d'étamines, un cercle de points autour du creux central. Ni anse ni poignée, mais fixé par trois rivets sur les boutons de lotus, du côté opposé à celui du

collier, un barillet mignon de faïence bleutée enchâssé dans une monture d'or à fleuron terminal, que traverse à jeu libre une bague en or par laquelle on pouvait accrocher l'objet. Celui-ci montre des traces d'usage et il est bosselé en plusieurs endroits, mais aucun des chocs



FIG. 64

Le plus petit des deux vases en or, vu de derrière.

qu'il a endurés ne l'a endommagé sérieusement : il est aussi complet qu'au moment où il partit neuf de la boutique. Le choix des motifs est élégant, l'agencement irréprochable, la facture libre et un peu sommaire : l'artiste semble avoir travaillé vite, mais il possédait si bien son métier, que la rapidité de la fabrication n'a nui en rien au charme de l'œuvre.

Le second vase est plus grand, car il a 0^m,115 de hauteur; s'il affecte la même figure, le détail de l'ornementation y diffère sensiblement



FIG. 65

Le plus grand des deux vases en or, vu de face.

(fig. 65 et 66). Le fond est plat, et la surface extérieure est occupée par un lotus au trait qui l'habille en entier. La panse n'est pas unie, mais elle est aux trois quarts couverte d'un bossage régulier qui lui prête

vaguement l'apparence d'un gros épi de dourah stylisé. Le procédé employé pour le produire n'est pas le repoussé proprement dit, ménagé du dedans au dehors. Le réseau général avait été d'abord tracé très légèrement sur le métal; les grains furent cernés ensuite à la pointe mousse et au marteau d'un sillon qui, abaissant le métal autour d'eux, les laissa eux-mêmes en relief. Le cou s'achève par un rebord presque insensible qu'on a obtenu en rabattant au dehors l'extrémité supérieure de la plaque d'or. On y voit quatre registres au lieu des trois que le petit vase portait : le fil de boutons en haut, puis des lotus, accrochés la tête en bas et entre lesquels descendent alternativement des grappes de raisin ou des fleurs indécises, puis des fleurettes centrées, puis les fruits. L'anneau de suspension est réuni à la bande de pétales par un motif en forme de veau. La bête est couchée à plat ventre, la queue repliée sur le dos; sa tête, tournée à droite, s'allonge et se lève comme pour regarder par-dessus la lèvre du goulot. Il semble bien qu'elle ait été ciselée sur plein et non pas fondue, puis complétée au burin. Elle est traitée largement, d'une touche très sûre, avec cette intelligence de la forme animale qui est le propre des Égyptiens : on peut la mettre à côté des veaux couchés qui servaient de cassolettes à parfums et qui sont des chefs-d'œuvre de sculpture sur bois, sans qu'elle perde à la comparaison. L'ensemble présente d'ailleurs les mêmes caractères que le vase précédent, et lorsqu'on l'examine de près, on ne tarde pas à se convaincre qu'il sort du même atelier : on ne risquera guère de se tromper si on les attribue l'un et l'autre au même artiste.

Il en est de même des deux cruchons en argent qui accompagnaient les deux pots d'or; ils ont une origine commune et une importance égale pour l'histoire de la toreutique orientale. L'un d'eux a été brisé, par malheur, et nous n'en possédons pas tous les morceaux; nous en avons assez pourtant pour être certains qu'il ressemblait grandement à celui qui nous est parvenu presque intact. La panse est recouverte aux deux tiers de sa hauteur par des raies longitudinales d'oves, che-

vauchant l'un sur l'autre comme les écailles d'une pomme de pin. Ici encore, il n'est pas question de repoussé, mais le contour de chaque



FIG. 66

Le plus grand des deux vases en or, vu de derrière.

écaille a été marqué extérieurement au trait, puis le métal enfoncé du dehors au dedans. La zone lisse qui s'étend entre les bossages et la

naissance du cou porte, sur le vase entier, une seule ligne d'hiéroglyphes, un souhait de vie éternelle et de prospérité à l'adresse de l'échanson royal Toumoumtaouneb, puis, une vignette et le propriétaire en adoration devant une déesse : celle-ci est pacifique et égyptienne sur le vase complet, mais belliqueuse et étrangère sur le vase brisé, et armée de la lance et du bouclier. Toumoumtaouneb était un personnage considérable en sa génération : non seulement il s'intitule premier échanson, mais il se proclame le messager du roi en toute région barbare, et c'est sans doute d'un de ses voyages en Syrie qu'il avait rapporté sa piété pour la déesse belliqueuse. Celle-ci est le seul élément exotique qu'on découvre dans la décoration des deux vases. Le cou est garni à l'extrémité supérieure d'une ourlure d'or légère : deux registres s'y superposent qui renferment des épisodes de chasse ou de pêche. Un fragment du vase brisé nous montre une harde de chevaux sauvages courant vers un marais de lotus où volaient des oiseaux. Le vase intact (fig. 67) est malheureusement encroûté par places d'un oxyde qui ne permet pas de deviner le détail des scènes : on distingue des silhouettes de bateaux, des fourrés de plantes aquatiques, des hommes qui tirent des filets ou qui dardent des traits, des bêtes lancées à toute vitesse ; au registre supérieur, s'élèvent des arbres de fantaisie en palmettes ou en volutes, entre lesquels des griffons luttent contre des lions. Si l'artiste de qui sont les vases d'or n'est pas celui-là même à qui nous devons les vases en argent, du moins était-il doué comme lui d'une adresse admirable. Il a simplifié beaucoup le contour de ses figures, mais les lignes sont fermes, égales, enfoncées dans le métal avec la précision d'un maître : le métier n'avait plus de secret pour lui. Là toutefois n'est pas le mérite principal de son œuvre : vingt autres étaient capables d'en faire autant parmi les orfèvres qui travaillaient pour le roi et pour les grands seigneurs. Ce qui le met hors de pair, c'est l'originalité du motif qu'il a choisi pour l'anse et la façon dont il l'a traité. Un chevreau, affriandé par l'odeur du vin que la cruche ren-



FIG. 67
Le vase au chevreau.
Haut. 0^m,175.



ferme, a escaladé la panse, et là, dressé hardiment sur les pattes de derrière, les jarrets tendus, l'échine raide, les genoux appuyés contre deux calices de fleur en or qui jaillissent horizontalement de la paroi d'argent, le museau pressé au filet, il regarde avidement par-dessus le bord : un anneau passé à travers les naseaux servait à pendre le vase. Le corps est creux, et il a été fabriqué en deux pièces à l'embouti, puis les deux moitiés soudées longitudinalement et retouchées au burin. Les cornes et les oreilles ont été rapportées : un trou triangulaire est ménagé au milieu du front. La technique matérielle est excellente, mais la conception est encore supérieure à la technique : rien n'est plus juste que le mouvement qui entraîne la petite bête, ni plus spirituel que l'expression de convoitise gourmande répandue sur tout son corps.

On avait signalé sur les monuments des dynasties thébaines les représentations de beaucoup de vases analogues, avec des renards, des léopards, des personnages humains pour anses, et l'on s'était demandé s'ils avaient existé dans la réalité ou seulement dans l'imagination des peintres d'hypogées. Il ne faut plus douter maintenant qu'elles ne fussent la reproduction fidèle de modèles en usage chez les Égyptiens ou chez les peuples avec qui les Égyptiens entretenaient des relations de guerre ou de commerce. Trouvera-t-on jamais quelqu'un de ces immenses surtouts de table qui figuraient des scènes de conquête, avec des arbres, des animaux, des statuettes de nègres ou d'Asiatiques en or et en émail ? La quantité de métal qu'ils contenaient est telle qu'ils durent être condamnés à la fonte dans quelque moment de besoin, mais on peut attendre de la fortune qu'elle nous rende encore des dépôts semblables à celui de Zagazig : je ne pense pas qu'il s'y rencontre des pièces d'une inspiration plus fine et d'une composition plus harmonieuse que celle du vase au chevreau.

IV

Les patères en argent ont souffert beaucoup. Empilées à la hâte dans le réceptacle où elles furent cachées, l'oxyde les a liées l'une à l'autre solidement et nous ne les avons pas encore détachées toutes



FIG. 68

Pile de vases en argent soudés par l'oxyde.

(fig. 68). Il les a d'ailleurs rongées de façon si profonde que nous n'avons osé en nettoyer que deux ou trois : il est douteux que nous nous risquions jamais à toucher au reste. C'est un malheur commun à la plupart des objets d'argent qu'on découvre en Égypte : sous l'influence des infiltrations annuelles, les acides organiques dont le sous-sol des villes anciennes est saturé les attaquent et les dévorent sans trêve ni merci. Encore, si les parois étaient d'une épaisseur convenable, pourrait-on espérer que l'atteinte est superficielle et que le cœur du métal est sain, mais elles consistent le plus souvent en une feuille de ténuité extrême qui se décompose promptement de part en part. L'objet ne persiste plus

alors que grâce à cette croûte d'oxyde : il se résoudrait en poussière et en fragments menus si on lui enlevait ce soutien.

Une seule des patères est conservée à peu près en entier (fig. 69 et 70). Elle mesure 0^m,16 de diamètre, et 0^m,14 de hauteur. Elle est à fond plat, et les parois latérales présentent à la base un renflement léger : elles sont garnies au sommet d'un liséré d'or qui est fixé à l'avvers par des rivets. Deux petites appliques en or ciselé saisissent dans leurs anneaux un bâtonnet en or trois fois replié qui servait à

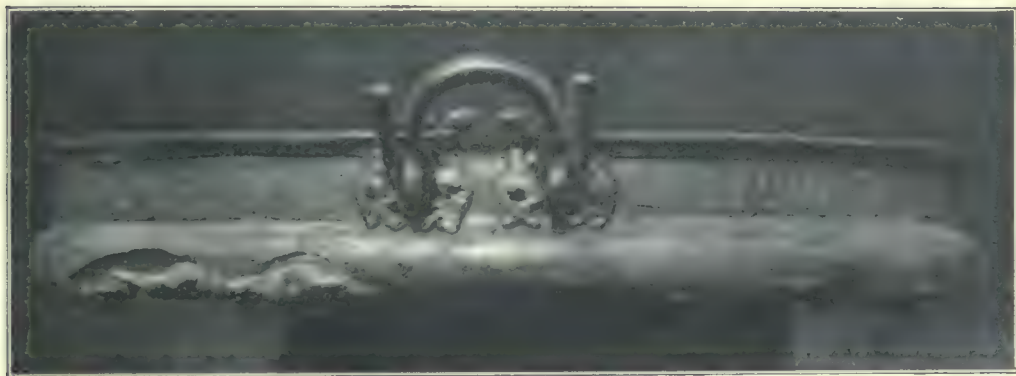


FIG. 69

Une des patères en argent de Zagazig, vue de côté.

suspendre le tout : quatre gros grains d'or sont plantés sur le plat de la garniture dans la partie qui fait face à l'anse. La paroi est lisse, et une seule ligne d'hiéroglyphes s'y lit extérieurement, un souhait de bonheur, sur le parvis du temple de Néith, en faveur de la propriétaire, la chanteuse de Néith, Tamaï, « la Chatte ». C'est une feuille d'argent emboutie en courbe, dont les deux extrémités ont été rapprochées sans chevauchement appréciable, puis soudées l'une à l'autre. Le fond consiste également en une seule feuille d'argent, qui s'ajuste au bas des parois et qui se divise en deux registres concentriques. Au milieu, une sorte d'ombilic se dresse avec un chapeau d'or à bord

plat décoré d'un fil de grains arrondis et de plusieurs rangs de chaînettes. Le registre le plus rapproché du centre est légèrement en contrebas, et l'on y aperçoit une eau poissonneuse d'où des bouquets de lotus s'échappent çà et là. Un petit canot en papyrus, monté par un berger nu et par un veau, flotte au milieu d'un fourré d'herbes; des oiseaux volent au hasard, et deux jeunes femmes nues, les mêmes qui, modelées sur bois, ont fourni aux sculpteurs du temps un motif charmant de cuiller à parfums, nagent côte à côte afin d'aller cueillir des fleurs. Un méplat et une rangée de grains séparent cet étang d'un territoire de chasse, que quatre palmiers de convention plantés à distances égales limitent en autant de compartiments distincts. Deux sphinx ailés à tête de femme se tiennent debout de chaque côté d'un palmier, la patte levée et tendue comme s'ils voulaient abattre des dattes; deux couples symétriques de chèvres sautent vers deux autres palmiers pour brouter. Entre ces groupes, des animaux courent affolés, un bœuf sauvage poursuivi par un léopard, des lièvres et des gazelles chassés par des renards, par des chiens ou par des loups. Les figures du registre médial ont été repoussées si faiblement qu'on les dirait gravées en plein métal; celles du registre extérieur ont été repoussées plus fortement, puis reprises et achevées au burin.

Les autres patères étaient semblables à celles-ci pour la technique et pour le décor : elles sortaient évidemment d'un atelier unique et elles avaient appartenu à un même propriétaire. Étaient-elles d'usage courant ou de pur apparat? Il semble bien qu'elles n'aient pas été fabriquées pour un emploi déterminé; du moins, ne rappellent-elles point les formes qu'on voit sur les monuments aux mains des invités dans les banquets, aux mains des prêtres dans les sacrifices. Elles étaient suspendues aux murs des salles ou placées sur des crédences les jours de fête, et si on les distribuait aux convives, ce n'était pas seulement afin qu'ils y mangeassent ou qu'ils y bussent. Remplies d'eau fraîche ou de vin clair, c'était une sorte de lac en miniature, au milieu



FIG. 70

Le fond d'une des coupes en argent de Zagazig.

duquel la pointe du chapeau d'or surgissait comme un îlot : le paysage et les figures aperçues par transparence ressortaient sur le fond mat avec une vivacité particulière, et elles s'effaçaient ou se déformaient à volonté dès qu'on agitait le liquide. Il n'y a pas longtemps que des puérités pareilles plaisaient parmi nous, et les Orientaux ne les dédaignent point : nos patères étaient peut-être des joujoux plus



FIG. 71

Passoire en argent.

que des objets d'utilité réelle. Je n'en dirai pas autant des passoirs en argent dont les contours sont élégants, mais sans surcharges de décor ni intention d'amusement. Un entonnoir évasé, une plaque de fond percée à la pointe de petits trous minuscules : seule, l'anse témoigne de quelque recherche, une fleur de papyrus épanouie dont les pétales, inclinés sur la tige, s'appuient au rebord de l'entonnoir (fig. 71). C'est un bon outil de cuisine ou de cellier, bien adapté à sa

fin, facile à tenir propre, pratique en un mot, ce que les patères ne sont pas en vérité.

V

On le voit, l'intérêt de la trouvaille est grand en soi, par le nombre et par la beauté des pièces. La plupart des orfèvreries que nous possédions jusqu'à présent étaient d'époque ptolémaïque, et celles qu'on pouvait attribuer avec sécurité aux âges pharaoniques n'offraient rien d'assez caractéristique pour qu'on eût le droit de juger d'après elles le savoir-faire des Égyptiens. Les représentations inscrites sur les murs des temples ou des tombeaux nous autorisaient à supposer qu'ils étaient fort ingénieux, mais les conventions de leur dessin sont si mal définies encore qu'on n'était pas toujours d'accord sur l'interprétation qu'il convenait de leur donner : on en était même à se demander si certains motifs qu'ils figuraient au-dessus d'un vase ne devaient pas être considérés comme rentrant dans la décoration intérieure. Nous avons maintenant de leurs œuvres en nombre suffisant pour justifier nos conjectures, et pour déclarer en toute sincérité qu'ils ne le cédaient en rien aux sculpteurs, au moins pendant la durée du second empire thébain.

Elles ont été trouvées sur l'emplacement de l'ancienne Bubastis, et la présence des chattes de la déesse Bastit sur plusieurs d'entre elles, ainsi que le nom de Tamaï, la chatte, que porte la maîtresse des coupes, semblent indiquer qu'elles furent fabriquées dans l'endroit même qui nous les a rendues ; il est vrai que Tamaï était chanteuse de Neïth, vivant sur le parvis du temple de Neïth, et ce pourrait être une contre-indication, au moins pour ce qui concerne ces pièces. Laissant de côté la question d'origine, qui est trop douteuse, nous pouvons nous demander si elles sont réellement égyptiennes d'inspi-

ration ou si nous ne risquons pas, en les examinant plus soigneusement, d'y relever les preuves de quelque influence étrangère? Depuis un quart de siècle environ que l'Assyrie, la Chaldée, l'Asie Mineure, la Crète, les îles Égéennes commencent à nous être mieux connues, les savants qui les ont étudiées ne se sont point privés de dépouiller l'Égypte en leur faveur : il a suffi trop souvent qu'un objet ou un motif d'art, fréquent sur les monuments de l'Égypte, se retrouvât chez elles, pour qu'on leur en adjugeât aussitôt l'invention ou la propriété première. Je ne puis m'empêcher de penser que beaucoup de ces revendications ne sont pas légitimes, et, d'une manière plus générale, qu'il y a grande apparence de témérité à prétendre discerner, dans une civilisation aussi complexe et aussi lointaine de ses débuts que l'était celle de l'Égypte au temps du second empire thébain, tous les éléments qu'elle a empruntés au dehors. On sait avec quelle rapidité les peuples du Nil s'assimilent les étrangers : il en fut des arts ce qu'il en était des hommes dans l'antiquité, et les formes d'architecture, de dessin, de production industrielle, transplantées chez eux, ou disparurent promptement sans laisser de traces, ou se plièrent aux conditions du pays et se fondirent si bien dans le goût ambiant, qu'on a peine aujourd'hui à les distinguer d'avec les indigènes. Que l'Égypte ait accepté des types exotiques, je le crois, et c'est certain; mais les nations avec lesquelles elle était en rapport ne se firent pas non plus faute de la copier, et cela dès l'âge le plus reculé. Elle donna ou elle rendit aux autres autant au moins qu'elle accepta d'eux, et dans bien des cas où l'on a récemment tranché contre elle la question de filiation, il serait bon de suspendre le jugement, sinon de le renverser.

Ici, j'imagine qu'il ne viendra à l'esprit de personne de contester que les bracelets de Ramsès II et le calice de Taouasrit soient Égyptiens et rien d'autre. Les deux pots en or et les deux cruches en argent n'offrent non plus aucun caractère étranger : le chevreau d'or est de la même famille que les chèvres qu'on voit, sculptées quinze ou

vingt siècles avant lui dans les bas-reliefs memphites, dressées sur leurs pattes de derrière et broutant un arbuste à même. Les patères ressemblent, il est vrai, aux coupes d'argent et de bronze phéniciennes qu'on a découvertes à diverses reprises dans les régions de l'Euphrate ou dans les contrées riveraines de la Méditerranée : aussi bien ne s'est-on jamais refusé à admettre que celles-ci fussent des imitations de modèles égyptiens, et, peut-être, un examen plus impartial amènera-t-il les archéologues à en rendre quelques-unes au moins à l'Égypte. En tout cas, le trésor de Zagazig nous montre ce que durent être ces modèles : les Phéniciens ne se sont guère écartés d'eux et ils en ont respecté les dispositions générales, s'ils en ont modifié souvent le détail. Un seul élément a quelque chance d'être exotique dans les scènes qui couvrent les deux registres, le sphinx femelle, avec les mèches étranges de sa chevelure, si l'on préférerait voir en lui un dérivé du griffon, plutôt qu'une déformation fantaisiste du sphinx mâle des temps antérieurs. Mais, en ce cas même, il ne faut pas oublier que le griffon est du vieux fond national, comme les bœufs et les gazelles, les chèvres, les chiens, le léopard qu'on voit à côté de lui : sa présence ne prouverait que s'il était d'une allure si caractéristique qu'on ne pût se refuser à le croire un disparate, emprunté aux arts de la Syrie ou de la Chaldée par quelque artiste las d'employer sans cesse les types traditionnels de sa patrie.

TROIS STATUETTES EN BOIS

DU MUSÉE DU LOUVRE

Les trois figurines en bois reproduites ici (fig. 72, p. 219) sont d'origine thébaine, et elles représentent des personnages qui vivaient sous les rois conquérants de la XVIII^e et de la XIX^e dynastie.

La première se trouvait dans la collection de Salt, achetée par Champollion à Livourne en 1825, et qui forme le fonds de notre musée¹. C'est une jeune femme, vêtue d'une longue robe collante, garnie de haut en bas d'une broderie en fil blanc. Elle porte au cou un collier d'or à trois rangs et aux poignets des bracelets d'or, sur la tête une perruque dont les tresses lui descendent jusqu'à la naissance de la gorge : la perruque est maintenue par un large bandeau doré, simulant une couronne de folioles assemblées la pointe en bas. Le bras droit pend le long du corps, et la main soutenait un objet, probablement en métal, mais qui a disparu ; le bras gauche est replié sur la poitrine, et la main serre une tige de lotus dont le bouton pointe entre les seins. Le corps est souple et bien fait, la gorge jeune, droite, légère, la face large et souriante avec une nuance de douceur et de

1. CHAMPOLLION, *Notice descriptive des Monuments égyptiens du Musée Charles X*, 1827, in-8°, décrit ainsi l'objet : « 85. — *Bois dur*. Une femme nommée Naï, debout, vêtue d'une longue tunique à frange, chevelure nattée. La statuette a été dédiée par son frère Phtah-Maï, auditeur de justice » (p. 68-69). Aujourd'hui la figurine porte le n° 37 : elle est dans l'Armoire A de la Salle civile (1^{re} tablette).

vulgarité. L'artiste n'a pas pu éviter la lourdeur dans l'agencement de la coiffure, mais il a modelé le corps avec une délicatesse élégante et chaste; la robe suit les formes sans les accuser trop indiscretement, et le geste par lequel la jeune femme ramène la fleur contre elle est naturel. La statuette est peinte en rouge sombre, sauf les yeux et la broderie qui sont en blanc et la perruque qui est noire : les bracelets, le collier et le bandeau sont d'un or jaune identique à l'or du livret exposé dans la vitrine Z de la Salle civile¹.

Deux inscriptions gravées, puis peintes en jaune sur le socle, nous enseignent le nom de la femme et celui de l'individu qui dédia la statue. L'une, tracée sur le plat, est ainsi conçue :

(A)

PROSCYNÈME A PHTAH

SOKAR-OSIRI², DIEU GRAND, PRINCE

DE L'ÉTERNITÉ, POUR QU'ILS DONNENT TOUTE SORTE DE CHOSSES BONNES

ET PURES AU DOUBLE DE LA DAME NÂÏ

JUSTE DE VOIX, PARFAITE.

L'autre est tracée sur le côté droit, elle dit :

(B) C'EST SON FRÈRE QUI FAIT VIVRE SON NOM, LE DOMESTIQUE PHTAH-MAÏ.

Nous connaissons par d'autres monuments plus d'un Égyptien du nom de Phtah-Mâï et plus d'une dame Nâï : aucun d'eux n'a des titres qui nous permettent de les identifier avec nos deux personnages. Phtah-Mâï n'était pas un grand seigneur : la fonction qu'il

1. Cf. E. DE ROUGÉ, *Notice des principaux monuments*, p. 82.

2. SOKARI (Σώκαις du fragment de Cratinus le Jeune, *Fragm. Comicor. græcorum*, édition Didot) était le dieu des morts à Memphis, comme Osiris l'était à Abydos : aussi les identifia-t-on de bonne heure l'un à l'autre, Sokar-Osiri, et à Phtah, *Phtah-Sokari*, *Phtah-Sokar-Osiri*. Ici le scribe, qui avait d'abord considéré les trois noms divins comme appartenant à un même dieu, qu'il qualifiait *Maître de l'Éternité* au singulier, s'est laissé plus tard entraîner à les considérer comme appartenant à trois dieux différents et il a mis le pronom pluriel, SE variante de SEN : « pour qu'ILS donnent », au lieu de « pour qu'IL donne ».

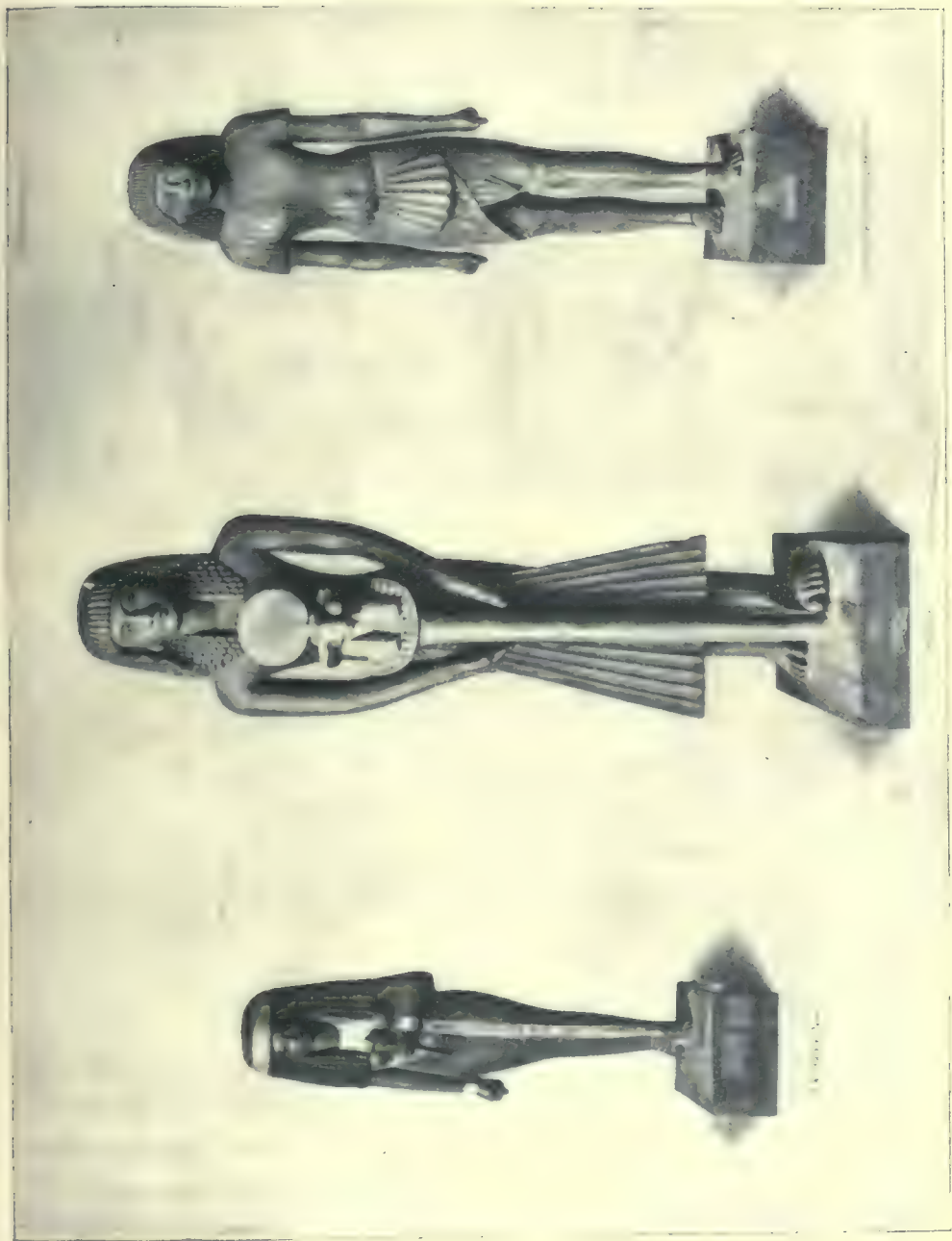


Fig. 72
Statuettes en bois.
Musée du Louvre.

remplissait est des plus humbles et désigne soit un page attaché à un noble, soit un employé secondaire d'un temple ou d'un tribunal. La finesse du petit monument qu'il consacra à la mémoire de sa sœur n'en est que plus remarquable.

Le personnage du milieu est un prêtre debout, coiffé de la perruque courte à petites mèches étagées. Il a le buste nu et pour seul vêtement la jupe longue tombant jusqu'à mi-jambe, qui s'étale sur le devant en une sorte de tablier plissé. Il supporte des deux mains un insigne divin, consistant en la tête de bœuf surmontée du disque solaire et formant égide, le tout emmanché au bout d'une hampe d'assez forte dimension : l'attitude est celle du repos. Au contraire, la troisième figurine est tout empreinte de mouvement et d'activité. C'est un officier en demi-costume militaire du temps d'Aménôphis III ou de ses successeurs : perruque légère, sarrau collant à manches, pagne court bridant sur la hanche, descendant à peine jusqu'à mi-cuisse et garni sur le devant d'une petite pièce d'étoffe bouffante, plissée dans le sens de la longueur. Ces deux statuettes sont peintes en rouge sombre, à l'exception de la perruque qui est noire, de la cornée des yeux qui est blanche et de l'insigne du prêtre qui est jaune. Le socle antique a disparu, et, avec le socle, le nom. Comme les statues en calcaire et en bois de grandes dimensions, celles-ci faisaient partie du mobilier funéraire : elles étaient en petit des supports d'âmes, elles servaient de corps au double du modèle, et elles *maintenaient vivant le nom* d'une personne qu'on avait aimée ou connue. Elles sont nombreuses dans nos musées et elles datent presque toutes de la même époque. L'ancien Empire n'en fabriquait point, ni le moyen, l'art saïte préférait la pierre dure : les statuettes en bois que j'ai vues jusqu'à présent sont de la seconde époque thébaine et on doit les répartir entre la XVIII^e, la XIX^e et la XX^e dynastie.

Quelques-unes d'entre elles, sinon toutes, ont été employées à des usages qui nous paraissent singuliers. Plusieurs avaient, attachés à

leur socle ou à leur corps, de petits rouleaux de papyrus, disposés comme les lettres missives ordinaires que les scribes s'envoyaient les uns aux autres. L'un d'eux, que possède le Musée de Leyde¹, est une adjuration adressée à l'âme parfaite de la dame *Ankhari* par son mari vivant encore : « Quelle faute ai-je donc commise contre toi, que
 « j'en sois réduit à la condition fâcheuse où je me trouve ? Que t'ai-je
 « donc fait qui justifie ton attaque contre moi, si aucune faute n'a été
 « commise contre toi ? Depuis que je suis devenu ton mari jusqu'à ce
 « jour, qu'ai-je fait contre toi que je doive cacher ? Que ferai-je quand
 « il me faudra porter témoignage sur ma conduite à ton égard, que je
 « comparaitrai avec toi devant le tribunal des morts, m'adressant au
 « cycle des dieux infernaux et qu'on te jugera d'après cet écrit qui est
 « de paroles exprimant ma plainte au sujet de ce que tu as fait, que
 « feras-tu ? » Le ton général du morceau est, comme on voit, celui de la plainte ou de l'accusation. Le mari se lamente sur « la condi-
 « tion fâcheuse à laquelle il est réduit », trois ans après être devenu veuf, puis il raconte les incidents de sa vie conjugale afin de montrer l'ingratitude qui a répondu à ses soins. « Quand tu es devenue ma
 « femme, j'étais jeune, j'ai été avec toi, je ne t'ai pas abandonnée,
 « je n'ai point causé de chagrin à ton cœur. Or, j'ai fait cela quand
 « j'étais jeune ; lorsque je fus promu aux grandes dignités de Pharaon,
 « je ne t'ai point laissée, disant : « Qu'elles te soient communes avec
 « moi ! » et, comme tout le monde qui venait me voyait devant toi,
 « tu ne recevais point ceux que tu ne connaissais point, car j'agissais
 « selon ta volonté. Or, voici, tu n'as point satisfait mon cœur, et je
 « plaiderai avec toi, et l'on verra le vrai du faux. » Il insiste et il lui rappelle ses bontés : « On ne m'a jamais rencontré agissant bruta-
 « lement à ton égard, à la façon d'un paysan qui entre dans la maison

1. La figure à laquelle il était attaché est reproduite dans LEEHMAN, *Monuments égyptiens du Musée d'antiquités des Pays-Bas à Leyde*, 1^{re} partie, pl. XXIV ; Cf. CHABAS, *Notices sommaires des papyrus égyptiens*, p. 19.

« d'autrui. » Quand elle mourut, pendant une absence de huit mois à laquelle le condamnait son service auprès de Pharaon, « je fis ce « qui était convenable pour toi, et je te pleurai beaucoup avec mes « gens, en face de ma demeure, je donnai des étoffes et des bande-
« lettes pour ton ensevelissement, je fis fabriquer à cet effet beau-
« coup de linges, et je ne laissai bonne offrande que je ne te fisse
« faire¹. » Le pauvre homme ne dit pas bien clairement quelle est la nature des maux dont il souffre. Peut-être imaginait-il que sa femme le tourmentait sous forme de spectre; peut-être, ce qui après tout revient au même dans la croyance des Égyptiens, était-il atteint de maladies et accablé d'infirmités qu'il attribuait à la malignité de la morte. On se rappelle ces actions curieuses que les Islandais du Moyen Age intentaient contre des revenants. Leur législation mettait en mouvement tout son cortège d'huissiers et tout son attirail d'instruments pour décréter d'accusation, juger, condamner des morts qui s'obstinaient à hanter la maison où ils avaient vécu. Le récit des causes subsiste et témoigne de la gravité qui présidait à ces procédures étranges. Le papyrus de Leyde se rapporte certainement à une affaire de ce genre. Un mari, s'adressant à l'âme de sa femme, la somme de suspendre des persécutions que rien ne justifiait, sous peine d'avoir à répondre de sa conduite devant le jury infernal. Au cas où elle ne tiendrait pas compte de cet avis préalable, la cause serait évoquée plus tard au tribunal des dieux de l'Occident et plaidée : le papyrus servirait de pièce à conviction, et alors « on verrait le vrai du faux ».

Restait une difficulté à surmonter : comment faire arriver la sommation à son adresse? Les Égyptiens n'étaient jamais embarrassés lorsqu'il s'agissait de communiquer avec l'autre monde. Le mari lisait la lettre dans le tombeau, puis il l'attachait à une figure de la

1. Le texte en fac-similé dans LEEHMAN, *Monuments*, 2^e partie, pl. CLXXXIII-CLXXXIV, traduit et commenté dans MASPERO, *Études égyptiennes*, t. I, p. 145-159.

femme; celle-ci ne pouvait manquer de recevoir ainsi l'adjuration, comme elle recevait le repas funéraire ou la vertu des prières qui assuraient sa félicité d'outre-tombe. La préoccupation de l'art n'était que secondaire dans des images du genre de celles de la dame Nâi et de ses deux compagnons : l'idée religieuse prédominait et c'était elle qui donnait sa signification complète au monument.

SUR UN FRAGMENT DE STATUETTE THÉBAINE ¹

Les déblaiements entrepris par M. Mond au versant oriental des monticules de Chéikh-Abd-el-Gournah, dans l'un des plus riches entre les cimetières thébains de la XVIII^e et de la XIX^e dynastie, ont valu déjà plusieurs monuments précieux au Service des Antiquités; ils ne lui ont rien rendu qui surpasse, ni même qui égale le fragment dont voici les images. La statuette d'où il provient a été rompue par le milieu. Les hanches et les jambes ont disparu, aussi le bras droit et la plinthe à laquelle le dos s'appuyait, et c'est en vain que M. Mond s'est acharné à les rechercher parmi les résidus de sa fouille; il ne les a pas trouvées, et sans doute les pièces en ont-elles été détruites dès l'antiquité ou emportées par quelque amateur au cours du XIX^e siècle. Le morceau qui nous reste mesure 0^m,30 de long sur 0^m,11 de large aux épaules, et rien dans les lignes ne nous permet de décider si la personne qu'il représente était assise ou debout. J'incline pourtant à penser que, selon l'usage de son temps, elle se tenait dans l'attitude de la petite dame Toui au Louvre², debout, les pieds rapprochés sur le même plan, le bras droit pendant le long du corps, la tête droite, avec sa perruque de cérémonie et sa robe des grands jours.

La matière employée par le sculpteur est le calcaire, celui que les

1. Extrait de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1905, t. XVII, p. 403.

2. Voir plus bas, p. 233-240 du présent volume, l'article sur la petite dame Toui.

inscriptions appellent la *pierre blanche et belle de Tourah*, mais dont les bancs épais bordent la vallée d'Égypte, depuis les environs du Caire jusqu'au delà des défilés de Gébéléin. Il abonde dans la plaine thébaine, et, bien qu'il y soit trop fendillé en tous sens pour qu'on se soit servi de lui dans la construction, il convient on ne saurait mieux à des motifs de dimensions restreintes tels que celui de notre statuette. Celle-ci a été taillée très probablement dans la pierre même de Chéikh-Abd-el-Gournah, peut-être dans l'un des blocs extraits au moment où l'on creusa le tombeau auquel elle était destinée. C'est une pâte admirable, à la fois souple et ferme, et qui se plie avec une docilité sans pareille à toutes les hardiesses comme à toutes les délicatesses du ciseau ; où le grain du marbre, cristallin et presque métallique, donne à l'œil la sensation d'une enveloppe rigide dans laquelle le sujet serait comme emprisonné, celui du calcaire, plus moelleux et plus gras, rend mieux l'élasticité des plans de chair et le jeu libre des muscles sous l'épiderme. Notre statuette avait été enluminée selon l'usage, mais elle ne porte que des traces imperceptibles de peinture et elle a la teinte naturelle du calcaire vieilli, un ton entre crème et ivoire jauni qui rappelle la pâleur des Égyptiennes. Le détail du vêtement et de la parure, qui était inscrit au pinceau, a disparu, et il n'est plus indiqué que sur le liséré du manteau par un travail léger de l'outil ; l'ensemble y a perdu de son intérêt archéologique, mais il y a gagné un aspect de raffinement qui manque aux œuvres où la couleur s'est conservée intacte.

La jeune femme qui nous a légué ainsi son portrait vivait sous la XIX^e dynastie, en un temps où la mode imposait à ses suivants les coiffures énormes et les robes étriquées (fig. 73-74). Une toile presque transparente lui couvre l'épaule gauche, puis lui traverse la poitrine et va se nouer sous l'aisselle droite, dissimulant le reste du costume ; la main gauche s'en dégage et serre une tige de lotus dont la fleur remonte au creux de la gorge. Le buste n'a pas encore atteint toute sa



FIG. 73
La statuette Mond, vue de face.

plénitude, et les seins sont en bonne place et bien séparés mais si menus qu'ils gonflent l'étoffe à peine ; les lignes du bras, de l'épaule et du cou se dessinent un peu maigres. L'artiste a saisi avec justesse les traits qui caractérisent le premier épanouissement de la femme, et la façon discrète dont il nous en laisse deviner sous le vêtement la grâce un peu grêle est d'un maître ouvrier, mais c'est à la tête et au visage qu'il nous a donné la mesure de son talent. Le crâne s'emboîte dans une perruque de structure compliquée et qui ne le cède guère pour l'ampleur qu'à la perruque majestueuse de Louis XIV. Un double ruban, mené du front à la nuque, la sépare en deux masses pareilles qui se divisent elles-mêmes en volutes de petites mèches ondulées, formées chacune de deux tresses minces tordues ensemble à l'extrémité. Le tout constitue une fabrique raide, pesante, qui, interprétée maladroitement, serait capable d'enlaidir le morceau le mieux réussi par ailleurs. Notre sculpteur n'a rien changé aux dispositions générales, — son modèle ne le lui aurait pas permis, — mais il a réglé l'agencement des parties avec une ingéniosité si heureuse que le monstre, au lieu d'écraser la face, fait cadre autour d'elle et la met en valeur.

Elle est du type égyptien le plus pur, non pas le type lourd et brutal qui prédomine à l'âge memphite et chez les fellahs d'aujourd'hui, mais un type élégant et doux, dont les statuettes de toutes les époques nous fournissent des exemples nombreux. Le front semble un peu bas, sans qu'on puisse savoir s'il était ainsi de nature ou si la faute en est à la perruque qui masque le haut. Les yeux sont longs, taillés en amandes, obliques à la tempe, ouverts largement. Les paupières sont arrêtées par un trait net, presque sec, et elles se rencontrent à angle aigu dans le larmier comme dans la commissure extérieure. Le globe est peu saillant, la prunelle avait été ajoutée au pinceau, et une sorte d'ombre grisâtre en marque vaguement la place. Les sourcils se dessinent en arc aplati, déliés et réguliers. Le nez se

rattache à l'arcade sourcilière par une courbe assez accentuée ; il est droit, mince, rond du bout, garni de narines délicates. Le bas de la figure est ramassé et d'une fermeté de coupe qui, l'âge venant, — si l'âge vint jamais, — tourna promptement à la dureté. Les lèvres sont charnues, épaisses, ourlées tout du long, fendues au milieu : elles se pressent l'une contre l'autre comme pour retenir un sourire. Le visage entier change de caractère et presque de siècle, selon l'angle sous lequel on le regarde. Vu de face, il est rond et plein, sans surabondance ni mollesse des chairs : c'est la bonne petite bourgeoise de Thèbes, jolie, mais vulgaire de facture et d'expression. Vu de côté, entre les marteaux de sa perruque, comme entre deux longues anglaises qui retombent sur les épaules, il prend soudain une finesse malicieuse et mutine, qu'on ne connaît pas d'ordinaire aux Égyptiennes : on dirait une de nos contemporaines, coiffée et parée à l'antique par caprice ou par recherche de coquetterie.

Qu'était-elle de son vivant et comment s'appelait-elle ? Le fragment qui la représente a été recueilli au fond d'un puits funéraire, dans la cour du tombeau de Menna, et Menna florissait sous la XIX^e dynastie. Était-elle une de ses femmes, de ses filles ou de ses sœurs ? L'inscription qui aurait pu nous l'enseigner est on ne sait où, et ce sera grand'fortune si jamais nous la retrouvons.



FIG. 74
La statuette Mond, vue de profil.

LA DAME TOUÏ DU LOUVRE

ET LA SCULPTURE INDUSTRIELLE SUR BOIS EN ÉGYPTÉ¹

La petite dame Touï, qui est entrée l'an dernier au Louvre, était en son vivant *Chanteuse d'Amon*. Le titre prête au doute et ne nous permet guère de dire à quelle classe de la société elle appartenait. Il y avait des chanteuses d'Amon de tous les degrés, les unes mariées, les autres libres de leur personne. Toutes étaient astreintes à servir le dieu : elles agitaient devant lui le sistre qui écartait les esprits, ou le fouet magique, la *monait*, dont elles battaient l'air pour écarter à grands coups les êtres méchants qui y flottaient invisibles. Les plus humbles étaient de mœurs légères, et la série de vignettes licencieuses que possède le Musée de Turin ne laisse subsister aucun doute sur le genre de vie qu'elles menaient. Elles étaient les servantes du temple, elles devaient à leur maître Amon la libre disposition de leur corps, et qui les abordait en son nom ne rencontrait pas de refus. Encore à l'époque gréco-romaine, le grand prêtre choisissait, dans les familles les plus riches et les plus nobles de Thèbes, une jeune fille de beauté rare qu'il consacrait solennellement. Elle devenait la chanteuse en chef, et elle partageait l'existence de ses compagnes de moindre origine, tant que sa jeunesse durait : dès qu'elle avait passé l'âge d'avoir des enfants, elle prenait *sare traite*, et un mariage honorable lui permettait d'achever la fin de

1. Publié dans *La Nature*, 1895, t. LII, p. 211-214.

ses jours au milieu de la considération universelle. La dame Touï paraît avoir été de condition moins étrange. Les femmes des prêtres ou celles des citoyens affiliés aux diverses confréries d'Amon formaient des associations de *chanteuses*, qui se montraient dans le temple aux jours de fêtes ou aux heures réglées pour certaines cérémonies : elles n'acceptaient du devoir des autres que l'obligation de jouer du sistre ou du fouet, et elles leur laissaient le reste de la fonction. Touï avait sans doute quelque part à Thèbes un brave homme de mari et des enfants. Dans un conte égyptien¹, l'héroïne Tbouboui, fille d'un prêtre de Bastit, répond à l'amoureux qui la presse : « Je suis pure, je ne suis « pas une fille » ; Touï pourrait nous en dire autant, si, nous fiant à son titre, nous la confondions avec les *chanteuses* vulgaires, folles de leur corps.

La statuette qui la représente (fig. 75) peut passer à bon droit pour l'une des meilleures œuvres qui soient sorties en ces derniers temps du sol thébain. Elle se tient debout dans l'attitude hiératique du repos, un pied en avant, la tête ferme, le bras droit allongé et pendant, le bras gauche ramené sur la poitrine et serrant le fouet sacré, la *monâit* repliée. Elle a le costume de cérémonie, la longue robe à manches, étroite, croisée sur le devant, bordée d'une frange empesée et raide ; le collier large au cou ; sur la tête, l'immense perruque à la mode chez les Thébaines vers les xi^e et x^e siècles avant notre ère, une quantité de petites tresses, assemblées vers l'extrémité à deux ou à trois et terminées par des glands ou par de petites frisures. L'effet en était assez disgracieux : elle surchargeait le haut de la personne, diminuait le visage, engonçait le cou, dissimulait la chute des épaules et la naissance des seins, rompait l'équilibre du corps. L'artiste anonyme qui a mis sur pied l'image de la dame Touï a tiré pourtant un parti presque heureux de cette coiffure déplorable : il l'a traitée comme une sorte de

1. *L'aventure de Satni-Khamois avec les Momies*, dans : G. MASPERO, *Les Contes populaires de l'Égypte ancienne*, 4^e édit., p. 146.

fond, sur lequel il a enlevé en repoussoir la face, le cou et la poitrine. Les touffes latérales encadrent les traits sans trop les alourdir, et la calotte du sommet pose sur le crâne sans paraître l'écraser. Les formes minces et saines du corps sont rendues de façon remarquable, et le modelé du ventre et des jambes ressort sous l'étoffe collante avec une précision qui n'a rien de brutal. Certes, à y bien regarder, on aperçoit plus d'une faute : la taille manque de souplesse et la physionomie d'expression ; le bois est découpé sèchement et d'une minutie presque puérile. L'ensemble plaît pourtant par je ne sais quelle grâce simple et chaste : le Louvre a eu cent fois raison de l'acquérir, quand même il a déboursé plus qu'il n'y est habitué pour des objets égyptiens de si faibles dimensions.



FIG. 75

Musée du Louvre.

La dame Touï, statuette en bois.

L'usage en est facile à déterminer : c'est en petit la *statue de double* qu'on enfermait dans les tombes de l'époque memphite. Seulement la statue n'était pas à la portée de tout le monde : les riches seuls étaient en état de se la procurer, et les gens de fortune médiocre en étaient réduits à se contenter de figurines moins coûteuses. Cette population de prêtres, de *domestiques*, de *chanteuses*, de chefs de travaux, qui vivait autour du sanctuaire d'Amon ou dans les temples de la nécropole, avait beaucoup de prétentions au luxe et peu de ressources : ses tombeaux sont remplis d'objets simulés, véritables trompe-l'œil destinés à donner aux morts l'illusion de l'opulence, vases en bois massif peints à façon de vases d'albâtre ou de granit, bagues et bijoux en verroterie ou en terre émaillée qu'on qualifie de bagues et bijoux en or, meubles en bois commun, vernis, mouchetés, veinés, pour remplacer les meubles en bois précieux. La dame Touï appartenait à cette classe demi-besogneuse et elle a dû substituer aux statues de calcaire ou de grès qui auraient assuré la durée de son existence funéraire, des statuettes en bois sculpté et poli. Tous les musées d'Europe en renferment d'analogues, et le Louvre lui-même possédait, depuis Champollion, la mignonne image de la dame de Naï¹, qui soutient sans trop de désavantage la comparaison avec sa camarade nouvelle. Les sculpteurs égyptiens avaient acquis une véritable maîtrise en ce genre secondaire, et l'on rencontre, dans ce qui nous en est parvenu, des morceaux d'un charme particulier. Voyez, par exemple, la petite fille et la femme que j'ai choisies un peu à l'aventure dans une des vitrines du Musée de Turin. La petite fille (fig. 76) est debout, un pied porté en avant, les bras ballants, nue, selon l'usage des enfants égyptiens, au collier et à la ceinture près qui lui entoure assez lâchement les reins, les cheveux nattés court avec la tresse qui retombe sur l'oreille. La matière est moins précieuse que chez la dame Touï et le travail moins poussé, mais a-t-on jamais mieux exprimé la

1. Voir pages 217-218 du présent volume la notice sur la petite dame Naï.

délicatesse fluette de la fillette égyptienne de huit à dix ans ? C'est encore le portrait exact, costume et tournure, des petites Nubiennes de la Cataracte, avant que l'éclosion de la puberté les oblige à se vêtir ; c'est leur poitrine maigre, leur hanche grêle, leur cuisse sèche et fine, leur port à la fois incertain et hardi, l'expression mutine de leurs traits. L'autre statuette (fig. 77) représente une femme bien développée, debout sur un socle arrondi, sans l'ombre d'une robe ou d'un voile, mais très fière de sa coiffure et surtout de ses grosses boucles d'oreilles. Elle touche de la main celle de droite et elle la fait saillir légèrement afin de la montrer ou de s'assurer que le bijou lui va bien : la tête est grosse, l'épaule menue, la poitrine étroite, et le sculpteur a été embarrassé pour rendre le mouvement du bras, mais les yeux sont si grandement ouverts, le sourire est si content, l'expression de l'ensemble si spirituelle, qu'on lui pardonne aisément ce défaut.



FIG. 76
Statuette en bois.
Musée de Turin.

Les hommes n'étaient pas moins bien traités que les femmes par cet art des demi-fortunes. Les scribes de rang secondaire, les vieux

officiers en retraite, les marchands au détail ou les petits chefs d'industrie qui pullulaient dans les quartiers populaires, ne ressentait pas moins que leurs femmes le besoin de se donner, à défaut de la statue de pierre, une image de bois qui les montrât tels qu'ils avaient été pendant leur vie. Ils trouvaient autant d'artistes qu'ils en voulaient pour les modeler dans la pose qui leur convenait le mieux, avec leur costume ordinaire ou leur toilette des grands jours, port et ressemblance garantis. Ce qu'on en a ramassé dans les tombeaux pendant les premières années de notre siècle forme une véritable galerie, la plus variée et la plus curieuse, des types différents qu'on rencontrait du ^{xiii}^e au ^{ix}^e siècle avant notre ère, à Thèbes même et dans la banlieue, parmi la petite bourgeoisie ¹. Certains avaient servi, et ils portent encore la jupe serrée, bouffante à la ceinture, des fantassins égyptiens ; d'autres avaient passé leur vie à griffonner dans un bureau d'administration ; le plus grand nombre appartenaient à l'une des professions funéraires, gardiens de momies, décorateurs d'hypogées, maçons de tombeaux, sacristains ou prêtres de bas état, occupés aux bas offices des enterrements ou des rites commémoratifs. Ceux-là étalent orgueilleusement leurs insignes : ils portent de longs bâtons couronnés d'emblèmes divins, la tête humaine d'Hâthor, le bec d'épervier d'Horus, et tout dans leur attitude trahit l'orgueilleuse satisfaction qu'ils éprouvent à se savoir si beaux et si importants. Leur démarche nous révèle déjà ce que nous confirment les inscriptions tracées d'ordinaire sur le socle de leur statuette : « C'est moi, Khâbokhni, le *Domestique de la Place* « *Vraie* », celui qui versait les libations ou qui venait aux heures cano- niques distribuer à chacun des morts confiés à ses soins une provision de pains, de fleurs et de fruits. Les Égyptiens avaient l'esprit obser- vateur et l'humeur volontiers satirique : je ne jurerais point qu'en imprimant à leurs œuvres ce caractère de vanité naïve, les sculpteurs

1. Voir plus haut, pages 217-224, l'article consacré à trois statuettes en bois du Louvre.

n'aient pas cédé à la tentation de s'égayer discrètement aux dépens du personnage qui posait devant eux pour son portrait.

On néglige trop l'étude de ces petits monuments. A force de considérer les colosses de granit ou de grès, les statues héroïques et les groupes d'apparat, on se sent porté à ne reconnaître à l'art égyptien que des qualités de grandeur et de majesté immobile : les statuettes en bois nous montrent ce qu'il savait à l'occasion déployer de grâce et d'esprit. La plupart d'entre elles ne sont que des produits de hasard, des pièces de commerce préparées à l'avance pour les besoins de la clientèle, et dont les magasins d'accessoires devaient toujours tenir en réserve un assortiment complet. La famille qui désirait en offrir à l'un de ses morts venait s'en fournir au plus juste prix, et on lui vendait quelque chose de plus ou moins soigné selon



FIG. 77
Statuette en bois.
Musée de Turin.

la dépense qu'elle pouvait supporter : le choix fait, on adaptait le morceau à sa destination définitive, en gravant sur le socle ou sur le dos les noms qui transformaient la poupée anonyme en un corps pour le double d'un individu déterminé. C'étaient des ouvriers qui

sculptaient ces images ou plutôt qui les fabriquaient pour le compte des entrepreneurs de funérailles. Leur éducation était si complète et leur main si exercée qu'ils tombaient rarement très bas ; la moyenne de leurs produits est d'une facture fort honnête et d'un sentiment suffisamment juste. Lorsqu'on leur laissait le temps nécessaire ou qu'on leur recommandait de soigner une pièce, ceux d'entre eux qui joignaient à la routine du métier un talent naturel achevaient des œuvres d'une valeur réelle, la statuette de la dame Touï, celles de la fillette et de la femme à Turin, et bien d'autres qui reposent inaperçues du public dans les armoires de nos musées.

QUELQUES CUILLERS À PARFUM

DE LA XVIII^e DYNASTIE

Au Musée du Louvre.

Ce n'est pas sans raison qu'on nomme ces objets des cuillers à parfum. Les Égyptiens s'en servaient, en effet, pour manier soit des essences, soit des pommades, soit les fards de couleur différente dont ils se teignaient, hommes et femmes, les joues, les lèvres, les paupières et le dessous des yeux, les ongles et la paume des mains. La forme et la décoration en changèrent selon les époques. Au temps des Ramessides, entre le xiv^e et le xii^e siècle avant notre ère, la mode en introduisit en Égypte de fabrication syrienne; plus tard, sous les Bubastistes et sous les rois éthiopiens de la XXV^e dynastie, il en vint de manufacture chaldéenne ou ninivite. Les cinq qu'on voit ici sont d'origine et de style purement égyptiens. Les motifs en sont empruntés généralement à la faune et à la flore de la vallée. La première a pour manche (fig. 78, p. 242) une jeune fille perdue dans les lotus et qui cueille un bouton; une botte de tiges, de laquelle deux fleurs épanouies s'échappent, rattache le manche au bol, dont l'ovale tourne sa rondeur au dehors, sa pointe à l'intérieur. Sur la seconde (fig. 79, p. 242), la jeune fille est encadrée de deux tiges fleuries de lotus et de papyrus, et elle marche en jouant d'une guitare à long manche. La cuiller suivante (fig. 80, p. 243) substitue à la musicienne une porteuse d'offrandes, et la quatrième (fig. 81, p. 244) a sa musicienne debout sur une barque



FIG. 78
Cuiller à parfum.
Musée du Louvre.

qui vogue entre les roseaux. La dernière (fig. 82, p. 245) a la forme d'un esclave qui marche à demi courbé sous un sac énorme. Rien de plus heureux que le dessin général de la décoration : les artisans ont apporté à son exécution autant de conscience et d'ingéniosité que les sculpteurs en apportaient aux statues colossales. Les quatre jeunes filles ont chacune leur physionomie et leur âge bien caractérisés. Celle qui cueille des lotus est de condition ingénue, comme l'indiquent sa chevelure nattée avec soin et sa jupe plissée; les dames thébaines étaient vêtues de long, et celle-ci ne s'est troussée haut qu'afin de pouvoir aller dans les roseaux sans trop salir ses atours. Au



FIG. 79
Cuiller à parfum.
Musée du Louvre.

contraire, les deux musiciennes appartiennent à la classe inférieure; l'une n'a qu'une ceinture autour des hanches, l'autre qu'un cotillon court, lié négligemment. La porteuse d'offrandes a la tresse pendant sur l'oreille, dont on coiffait les enfants, et sa ceinture est son seul vêtement; c'est une de ces adolescentes minces et effilées comme on en voit beaucoup chez les fellahs

des bords du Nil, et sa nudité ne l'empêche pas d'être de famille honnête : les enfants des deux sexes ne commençaient à s'habiller que vers l'âge de la puberté. Enfin l'esclave avec ses lèvres bouffies, son nez plat, sa mâchoire bestiale, son front déprimé, sa tête en pain de sucre, est évidemment la caricature d'un prisonnier étranger ; la mine abrutie et consciencieuse avec laquelle il soulève son faix est fort bien rendue, et les saillies anguleuses du corps, le type de la tête, l'agencement des diverses parties, rappellent l'aspect général de certaines terres cuites grotesques qui proviennent de l'Asie-Mineure.

Tous les détails de nature groupés autour du sujet principal et qui l'encadrent, la forme exacte des fleurs et des feuilles, l'espèce des oiseaux, sont très exacts et quelquefois spirituels. Des trois canards que la porteuse d'offrandes a liés par les pattes et qu'elle laisse pendre à son bras, deux se sont résignés à leur sort et s'en vont ballant, le cou allongé, l'œil grand ouvert ; le troisième dresse la tête et bat de l'aile. Les deux oiseaux d'eau perchés sur les lotus écoutent au repos et le bec sur le jabot la joueuse de luth qui passe non loin d'eux ; l'expérience leur a enseigné qu'il ne faut pas se déranger pour des chansons et qu'une jeune fille n'est à craindre qu'à la condition d'être



FIG. 80
Cuiller à parfum.
Musée du Louvre.

armée. La vue d'un arc ou d'une boumerang les jette en débandade dans les bas-reliefs, comme de nos jours celle d'un fusil fait s'envoler une bande de corbeaux. Les Égyptiens connaissaient les habitudes des animaux qui vivaient dans leur pays et ils se sont plu à les noter minutieusement. L'observation en était devenue instinctive chez eux et elle donnait aux moindres productions de leurs mains ce caractère de réalité qui nous frappe.

Le bol des cuillers est généralement ovale. Il est cerné d'un ornement courant entre deux traits, une ligne ondulée ou une dentelure plus ou moins accentuée. La cavité ménagée dans le fardeau de l'esclave est de forme irrégulière, et l'épais rebord en est garni de fleurs et de feuillages légèrement découpés. C'était, d'ailleurs, une boîte à parfums plutôt qu'une cuiller, car le petit œillet creusé à la partie inférieure, près de l'épaule du prisonnier, recevait un pivot sur lequel tournait un couvercle aujourd'hui perdu. La cinquième cuiller a la forme d'une auge quadrangulaire. Le fond, serti de quatre filets, est chargé de lignes ondulées figurant l'eau; les bords représentent les rives du bassin et sont couverts de scènes aquatiques. Au milieu des fleurs et des boutons de lotus, à droite, un petit personnage attrape des oiseaux au filet; sur la gauche, un autre pêche en barque. Ils sont l'un et l'autre indiqués sommairement, mais ils n'en sont pas moins bien vivants. C'est, en



FIG. 81
Cuiller à parfum.
Musée du Louvre.



FIG. 82 — Cuiller à parfum.
Musée du Louvre.

miniature et sur un bois de cuiller, la reproduction des grandes scènes de pêche et de chasse à l'oiseau qui sont figurées dans les tombeaux et dans les temples.

La conservation de ces objets est merveilleuse. Un couvercle est perdu, une branche de lotus s'est brisée derrière la jeune fille qui cueille des fleurs, la porteuse d'offrandes a eu un pied coupé. A cela près ils sont intacts et l'on dirait qu'ils sortent des mains de l'ouvrier. Le bois offre un grain très fin qui se plie merveilleusement à toutes les volontés du ciseau. Il n'a jamais été peint, mais il a bruni avec le temps ; la teinte primitive en devait être ce jaune d'or qu'on remarque sur la cassure de certains morceaux d'ais trouvés dans les tombeaux. Aucune des pièces ne porte des marques d'usage : elles paraissent avoir été déposées neuves dans le caveau, près du mort, et le mort les a conservées neuves jusqu'à nos jours. Comme le reste du mobilier funéraire, elles étaient censé servir dans l'autre monde. Les listes d'offrandes mentionnent la poudre d'antimoine et le fard vert parmi les substances qu'on expédiait au double les jours de fête : les cuillers et les boîtes à parfums lui

étaient donc aussi nécessaires qu'elles l'avaient été au vivant.

Je ne crois pas qu'il nous en reste aujourd'hui qu'on puisse attribuer d'une manière certaine au temps des Pyramides; mais les bas-reliefs des tombeaux memphites nous montrent les menuisiers à l'œuvre et ils ne nous permettent pas de douter que le commerce des menus objets en bois ne fût très florissant dès leur époque. Sous les grandes dynasties thébaines, l'Égypte les expédiait au dehors par milliers; imités en Phénicie ou même transportés directement par les Phéniciens sur toutes les côtes de la Méditerranée, ils transmirent à l'Occident les formes de l'art oriental. Il est probable que la production thébaine, la seule qui nous soit connue par des monuments certains trouvés dans des tombeaux datés, cessa entièrement, ou du moins devint presque insignifiante, quand la grandeur de Thèbes tomba, à partir du x^e siècle avant notre ère. On continua d'en fabriquer à Memphis et dans les villes importantes du Delta, jusque sous les Ptolémées et les Césars. Les spécimens récents en sont assez rares; ils présentent des différences considérables avec ceux de l'industrie thébaine. Comme c'est justement cet art memphite qui alimenta presque exclusivement le marché phénicien à partir de Sheshonq, il est fâcheux que les exemples n'en soient pas plus fréquents : faute d'en posséder assez, nous ne pouvons pas juger exactement quelle influence ils exercèrent sur le développement des arts méditerranéens.

Les cinq objets dont il vient d'être question proviennent de la collection de Salt. Les tombeaux thébains où on les a découverts ont été exploités et épuisés au commencement du xix^e siècle par les collectionneurs et par les marchands; il est difficile d'en rencontrer aujourd'hui de pareils en Égypte, et ceux-là mêmes qu'on y trouve leur sont fort inférieurs en finesse et en qualité.

DE QUELQUES STATUETTES EN BASALTE VERT

DE L'EPOQUE SAÏTE

Ces statuettes (fig. 83, p. 249) ont été taillées dans ce basalte verdâtre à grain fin, que les artistes du nouvel Empire et de l'époque saïte affectionnaient par-dessus toutes les autres pierres. Elles firent partie de la collection Salt et elles sont exposées maintenant au musée du Louvre.

La première représente un Pharaon, comme le prouvent et le serpent qui se dresse sur son front et la tête d'épervier qui termine le poignard passé dans la ceinture. Il se tenait debout et il allait à grands pas, la tête droite sur les épaules et un peu portée en avant, dans l'attitude de l'homme qui regarde avec attention le point vers lequel il se dirige ; les bras n'ont pas été détachés du corps et ils filent le long du buste et de la cuisse. La facture est très soignée, très finie, malgré la dureté de la matière, et le détail en est rendu aussi librement que sur les colosses de l'époque thébaine.

La face a un caractère particulier, qui a depuis longtemps frappé les égyptologues ; elle est courte, large à la hauteur de l'œil, arrondie par le bas. L'œil est long, saillant, surmonté d'une arcade sourcilière puissante, dont les attaches dessinent sur le front deux fortes rides verticales. Le nez est busqué, court, gras du bout, flanqué de deux narines dont l'aile paraît être assez mince. Bouche projetée en avant et largement fendue, lèvres pleines, menton bref et fuyant un peu sous

l'ombre des lèvres, M. de Rougé, au retour de son voyage d'Égypte, fut frappé de la ressemblance que cette statuette, jusqu'alors oubliée dans le coin d'une armoire, présentait avec les images des rois pasteurs découvertes à Sâh par Mariette. Déveria la reproduisit habilement sur deux planches de la *Revue archéologique*¹; il affirma, ce que M. de Rougé avait admis comme une simple hypothèse, qu'elle était le portrait d'un roi pasteur et qu'elle appartenait à la période troublée qui a précédé immédiatement la XVIII^e dynastie. Je dois avouer que ces conclusions ne me paraissent pas certaines. La longue liste des Pharaons renferme bien des souverains dont la figure présente des caractères assez différents de ceux qu'on attribue d'ordinaire à la race égyptienne et qui n'en furent pas moins des Égyptiens de race. Sans entrer dans la discussion, je me bornerai à dire que plusieurs de ceux qui régnèrent à des époques relativement assez basses, Taharqa (XXV^e dynastie) ou Hakori (XXIX^e dynastie), par exemple, ressemblent singulièrement au souverain de notre statuette pour la structure et pour l'expression du visage. Je ne voudrais pas assurer qu'il s'agisse ici de l'un d'eux, mais le faire général me rappelle le style de l'époque saïte plus que celui de la thébaine; j'inclinerais à croire, sans rien affirmer, que notre Pharaon vivait dans les derniers siècles de l'indépendance égyptienne.

Le second fragment est évidemment saïte; la précision un peu sèche du modelé, la lourdeur de la coiffure, les rondeurs des épaules et de la poitrine le prouvent suffisamment. Il est brisé trop haut pour qu'on puisse décider s'il appartenait à une statue debout, comme le Pharaon, ou accroupie, comme notre troisième monument. Celui-ci est le type accompli de l'Égyptien des classes moyennes, développé en largeur plutôt qu'en hauteur.

La carrure est molle et flasque, l'insignifiance souriante des traits,

1. *Revue archéologique*, avril 1861, t. III, 2^e série.



Fig. 83
Statuettes en basalte vert de l'époque saïte.
Musée du Louvre,

l'affaissement du tronc sur les hanches et de la tête sur les épaules, sont bien ce que nous pouvions attendre d'un de ces scribes qui passaient leur vie dans les bureaux au milieu des paperasses, et dont certains bas-reliefs exagèrent l'obésité avec une intention évidente de caricature. L'inscription gravée sur la base nous apprend que celui-ci s'appelait Aï, fils de Hapi, et qu'outre des fonctions sacerdotales, il possédait la dignité de directeur des deux entrepôts de l'argent. Les papyrus de Turin nous renseignent sur la nature de sa charge. Le système financier de l'Égypte reposait sur un principe entièrement différent du nôtre : la monnaie n'ayant pas été inventée encore ou ne l'étant que depuis peu à l'époque saïte, le rendement des impôts et le paiement des fonctionnaires, les transactions de l'État avec les particuliers ou des particuliers entre eux s'évaluaient et se réglaient en nature. Chaque Égyptien devait au fisc, selon sa profession et sa fortune, tant de poissons s'il était pêcheur, tant de boisseaux de grains ou tant de bestiaux s'il était cultivateur; le tout était dûment reçu, enregistré, emmagasiné par des scribes qui, à leur tour, mettaient de côté, pour le Pharaon, ce qui pouvait se conserver, et consacraient aux paiements journaliers ce qu'il aurait été difficile de garder. L'argent et l'or étaient des matières d'échange au même titre que les étoffes ou les bœufs; Pharaon les rapportait en quantité de ses expéditions au dehors et il en recevait de ses sujets comme équivalent de leur quote-part de l'impôt. Or et argent circulaient, en poudre dans des sachets qui renfermaient un poids déterminé, en anneaux minces, sous forme de bœufs couchés, de demi-bœufs, de têtes de bœuf ou de gazelle, de vases pleins ou creux, aux formes étranges, qui généralement ne pouvaient être d'aucun usage dans la vie courante et qui, par conséquent, n'étaient guère, malgré leur valeur artistique, qu'une sorte de réserve métallique pour les riches. Les deux entrepôts ou la double maison de l'argent étaient le trésor où Pharaon emmagasinait les quantités d'or et d'argent qui lui appartenaient : vu le prix qu'on attachait à ces métaux, les direc-

teurs de ces établissements devaient occuper un rang assez élevé dans la hiérarchie égyptienne.

N'allez pas croire pour cela que le manuscrit déployé sur les genoux d'Aï, et qu'il lit avec attention, soit un livre de comptes ou un document relatif à ses affaires de métier. La partie de rouleau qu'il maintient de la main droite, posée à plat sur ses genoux, se divise en colonnes verticales, qui, entrecoupées par des raies horizontales, forment une sorte de quadrillé, dont les cases ne sont pas toutes de la même grandeur. Les grandes renferment chacune un nom d'objet, et les petites un chiffre. C'est la liste des présents dont se compose le repas offert au mort le jour de son enterrement et pendant les fêtes funéraires. Dans les tombeaux de l'ancien et du nouvel Empire, elle est très développée et elle comprend les matières les plus diverses : des eaux pures ou colorées, des bières d'espèces différentes, du vin de quatre crus, sept ou neuf des morceaux choisis de la victime, des gâteaux de toute forme, des essences, du fard, des étoffes. Sur le rouleau de notre scribe, où l'espace était restreint, la liste s'abrège et on n'y rencontre que le strict nécessaire : de l'eau, de la bière, quelques viandes, un peu de parfum. Elle est à celle des tombeaux ce que l'ordinaire d'un bourgeois est au diner d'apparat d'un grand seigneur. Le bonhomme ne la lit pas moins avec une satisfaction évidente : c'est le menu de ses repas pour l'éternité, et, si maigre que d'autres pourront l'estimer, lui le juge probablement plus réjouissant que n'était celui de ses diners terrestres. Nous avons là un développement naturel des concepts que les Égyptiens s'étaient faits de l'autre monde. Du moment que le double devait s'y repaître matériellement, on cherchait à lui assurer la nourriture dont il avait besoin. La formule des stèles qui parle de pains, de vins, de viandes, déchiffrée par le premier venu, pourvoyait à l'approvisionnement du double; tout ce qu'on lui avait souhaité en la récitant lui parvenait dans l'autre monde par la vertu des paroles magiques. A défaut de passant pour accomplir cette œuvre pie, on

imagina de placer dans la tombe des statues qui paraissaient répéter à jamais une liste gravée sur leurs genoux ; ce simulacre de lecture perpétuelle était plus que suffisant à nourrir perpétuellement le simulacre d'un homme. Ici, c'est le défunt lui-même qui se rend ce bon office ; ailleurs, c'était un ami, un scribe, un serviteur favori.

L'étude de ces trois petits monuments fait ressortir heureusement l'une des qualités de l'art égyptien : l'habileté avec laquelle le moindre artiste, tout en reproduisant d'une manière parfois réaliste le portrait des individus, savait saisir la physionomie et l'allure caractéristiques de leur métier ou de leur rang social. Comparez l'attitude soumise et la face moutonnière du scribe accroupi avec le port hardi et la tête impérieuse du Pharaon : le contraste est frappant. Chez le scribe, tous les muscles sont relâchés ; le corps entier se courbe, comme chez un être habitué à obéir et résigné à tout supporter de ses supérieurs. Chez le Pharaon, le modelé est ferme, la démarche droite, la mine hautaine ; on sent le personnage habitué, dès l'enfance, à marcher seul debout au milieu des échines pliées. Il est malheureux que la légende ait disparu avec la partie inférieure de la deuxième statuette ; la rapprochant de plusieurs autres monuments du Louvre, elle m'a rappelé plusieurs prêtres de l'époque saïte. La dureté est la même dans l'œil et dans le coin des lèvres, la même ride cerne la narine et la bouche, les ailes du nez s'y pincement de même ; malgré la perte du nom et des titres, je suis tenté de croire que l'individu qui porte à un si haut degré sur sa face les particularités du prêtre égyptien appartenait à la caste sacerdotale.

SUR UNE TROUVAILLE DE BIJOUX SAÏTES

FAITE À SAQQARAH¹

A peine de retour à mon ancien poste, j'ai repris les fouilles des pyramides au point où je les avais laissées en 1886. J'avais alors recherché systématiquement l'entrée des caveaux funéraires : il fallait maintenant essayer de trouver les chapelles extérieures, les souterrains, les pyramides secondaires ou les mastabas qui, enfermés dans une enceinte murée, complétaient la sépulture. Dès la fin de novembre 1899, je mis les ouvriers autour d'Ounas et, comme il m'était impossible de diriger moi-même les opérations avec la minutie nécessaire, j'en confiai la surveillance à M. Alexandre Barsanti, conservateur-restaurateur du Musée, avec des instructions détaillées. La campagne commencée alors ne s'est terminée que dans les derniers jours de mai 1900 et le récit en sera publié ailleurs. Je veux aujourd'hui attirer l'attention des amateurs et des savants sur la découverte d'un ensemble de bijoux saïtes.

Le progrès du déblaiement avait révélé l'existence d'une série de tombeaux intacts au sud de la pyramide. Le dernier de ceux qui ont été ouverts appartenait à un très haut personnage du nom de Zannehibou, en son vivant commandant des bateaux du roi. La momie, un

1. Extrait de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1900, t. VIII, p. 353.

bloc de bitume luisant, s'annonça, dès le début, comme étant des plus riches. Elle avait, à la hauteur du visage, un grand masque d'or, qui emboîtait le devant de la tête à la façon du cartonnage habituel aux momies de la seconde époque saïte. Elle portait au cou un large collier de perles d'or et de feldspath vert ou de lapis, montées sur fil d'or, et auquel étaient accrochées de nombreux amulettes également en or. Au-dessous du collier, sur la poitrine, une image de la déesse Nouït, en or, étalait ses ailes. Une résille d'or et de perles en feldspath descendait jusqu'à la hanche, et, de l'image de la Nouït aux chevilles, on lit en relief, sur une longue bande de feuilles d'or, les inscriptions ordinaires, le nom du mort, sa filiation, avec de courtes formules de prière. Deux figures en or d'Isis et de Nephthys étaient cousues sur la poitrine, deux feuilles d'or découpées en sandales s'adaptaient à la plante des pieds; une plaque d'argent avec un œil mystique gravé au trait, pour l'incision par laquelle on avait retiré les entrailles, des étuis d'or, pour les vingt doigts des mains et des pieds, complétaient cette décoration splendide. Tout ce qui, chez les petites gens de la même



FIG. 84
L'amulette du Collier.

époque, est carton ou pâte dorée et terre émaillée, était chez Zannehibou or pur et pierres fines. Estimée au poids seul, la trouvaille serait de prix; ce qui lui confère une valeur inestimable, c'est l'art délicat avec lequel la plupart des objets sont travaillés. Un petit nombre d'entre eux n'ont que la richesse du métal brut, les sandales et les étuis des doigts; les autres sont l'œuvre de véritables artistes. Les inscriptions des

jambes, la Nouït ailée, l'Isis et la Nephthys, le masque sont emboutis, et, bien que le masque et les deux déesses aient été écrasés misérablement par le couvercle au moment où l'on ferma le sarcophage, le moule en pierre dure qui servit à les établir avait été taillé d'une telle

finesse que les pièces le mieux conservées, la Nouît ailée par exemple, peuvent être citées comme le dernier degré de la perfection à laquelle on peut atteindre en employant ce procédé. L'amulette en forme de collier (fig. 84) n'est qu'une feuille découpée au ciseau, sur laquelle on a gravé à la pointe un chapitre du *Livre des Morts*. L'amulette du vautour est une plaquette mince, sur laquelle, d'un côté, on a collé une figure emboutie de vautour aux ailes éployées (fig. 85), et de l'autre, on a gravé le chapitre du *Livre des Morts* consacré au collier simulé. Tout cela est d'un bon outil, mais où l'orfèvre s'est surpassé lui-même, c'est dans les amulettes qui étaient suspendus au collier réel de la momie.

Ils sont d'une petitesse singulière, et, pour en faire ressortir le détail j'ai dû les représenter au double de leur grandeur naturelle, ce qui en amollit les contours et le modelé. Il faut les avoir tenus pour en imaginer la beauté. Le palmier, qui a perdu quelques feuilles, est un objet unique (fig. 86), plus curieux qu'élégant, mais la barque mystique qui l'avoi-sine, unique aussi jusqu'à présent, est un prodige de ciselure mignonne. C'était la barque du dieu Sokaris

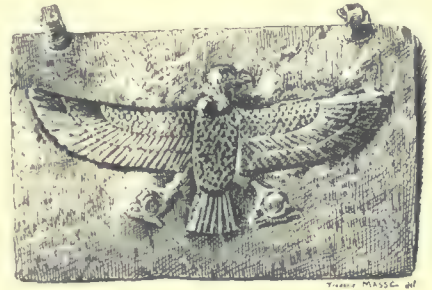


FIG. 85
L'amulette du vautour.



FIG. 86
Le palmier en or.



FIG. 87
La barque de Sokaris.

(fig. 87), une barque de construction très archaïque, et qui servait déjà à l'accomplissement des rites sacrés sous la première dynastie thinite. Elle a la panse large et ronde, l'arrière un peu pesant, mais les façons de l'avant très légères et très relevées. Elle repose sur une sorte de bers en poutres et en cordages, qui lui-même

est bâti sur un traîneau : un trou, pratiqué à l'avant recourbé du traîneau, recevait une corde au moyen de laquelle on halait le tout dans les cérémonies publiques. Le décor et l'équipage sont des plus singuliers. A l'avant, une tête de gazelle aux cornes droites, tournée vers l'intérieur, et, le long de la proue, une rangée de lames divergentes dont on ne saisit pas bien l'utilité : on dirait la carcasse de la gazelle ouverte et laissant voir les côtes implantées sur l'épine dorsale. A l'arrière, pour terminer la poupe, une tête de bélier aux cornes recourbées s'allonge. Au milieu, sur un socle oblong, rectangulaire, un épervier se dresse fièrement : derrière lui les quatre rames-gouvernail, deux de chaque bord ; devant lui, six petits éperviers qui montent en procession, deux par deux, vers la tête de gazelle, guidés par un poisson du Nil posé de champ sur sa nageoire ventrale. Je renonce pour le moment à comprendre le sens de ces emblèmes, mais ce qu'on ne peut se lasser d'admirer, c'est l'adresse avec laquelle l'ouvrier groupa ces éléments disparates en un ensemble harmonieux, c'est surtout l'habileté prodigieuse avec laquelle il travailla son métal. Sa tête de gazelle est aussi fière de port, dans ses quelques millimètres, que s'il l'avait exécutée de grandeur naturelle : tout y est juste et spirituel, la courbure du front, l'aplatissement du museau, l'expression du regard, jusqu'à la moue naturelle à l'animal. Les six éperviers en bande gardent chacun leur physionomie, et le poisson lui-même, si réduit qu'il est, a la silhouette exacte de la grosse perche du Nil et non pas celle d'un poisson quelconque.

Les mêmes qualités se remarquent sur les pièces voisines, sur la tête de bélier (fig. 88), sur l'épervier ordinaire (fig. 89), sur les éperviers à tête humaine (fig. 90) et à tête de bélier (fig. 91), sur le vautour (fig. 92). L'Isis assise qui berce son enfant sur ses genoux (fig. 93) et la Néïth accroupie (fig. 94) ont leur caractère ordinaire de résignation et de douceur, et en même temps, cette simplicité de lignes qui prête si grande allure aux moindres figurines égyptiennes. Tout cela a été

ciselé en plein, à même le lingot, et le détail fouillé d'une pointe si minutieuse qu'on se demande comment l'artisan s'y est pris pour l'obtenir.

Menus lions adossés et couchés, menus yeux mystiques, menus



FIG. 88
La tête de bélier.



FIG. 89
Épervier en or.



FIG. 90
Épervier à tête humaine.



FIG. 91
Épervier à tête de bélier.



FIG. 92
Vautour.

singes adorant l'emblème d'Osiris (fig. 95 et 96, p. 260), menus vautours (fig. 97, p. 260) et menus éperviers étendant leurs ailes (fig. 98, p. 260), chaque pièce réclame un examen attentif et ferait à elle seule la joie d'un collectionneur. Le chef-d'œuvre de la série est pourtant cette *âme*, cet épervier à tête humaine, au corps et aux ailes émaillés,



FIG. 93
L'Isis à l'enfant.



FIG. 94
La Nôith accroupie.

que nous avons reproduit de face et de dos (fig. 99 et 100, p. 261). Le dos est dans la donnée ordinaire, bâtonnets d'or ployés, courbés, soudés sur une plaque en or et incrustés de lamelles de feldspath pour simuler le dessin des plumes, mais, de l'autre côté, le corps, les ailes, les pattes se modèlent avec l'intention nouvelle de reproduire la forme naturelle de l'oiseau. La petite tête humaine est une merveille de grâce un peu molle : les yeux s'ouvrent bien, la bouche sourit, les narines palpitent vraiment, l'oreille se découpe et se creuse large et haute comme

d'habitude, et il n'y a pas jusqu'aux plis du cou et à la rondeur d'un double menton qui ne s'accusent sous le reflet de l'or. Ici encore, tout est ciselé de main de maître, avec une sûreté telle que je ne connais que l'épervier à tête de bélier du Louvre¹ qu'on puisse comparer à cette *âme de Gizéh*.

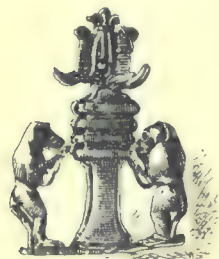


FIG. 95
Singes adorant l'emblème d'Osiris.



FIG. 96

Les circonstances de la découverte ne nous auraient pas renseignés sur la date que le style seul des bijoux nous l'auraient apprise. C'est l'art saïte avec sa légèreté, sa souplesse, sa douceur

un peu mièvre, son exécution presque trop poussée. On sent même déjà une tendance aux rondeurs exagérées des Ptolémées, et de fait, une indication fournie par M. Chassinat nous permet de déterminer le temps où vécut Zannehibou. Il appartenait à la famille d'un certain Psammétique, dont la tombe est voisine de la sienne, et qu'une inscription du Louvre, recueillie par Mariette au Sérapéum, place vers le



FIG. 97
Vautour étendant ses ailes.



FIG. 98
Épervier étendant ses ailes.

début du v^e siècle, pendant les dernières années du règne de Darius I^{er}. S'il était le petit-fils de ce Psammétique, comme il est possible, il mourut vers la fin du iv^e siècle, au moment où les rois saïtes reprenaient le dessus contre les Perses, une centaine d'années au plus avant la conquête macédonienne. Les orfèvres qui fabriquèrent sa parure avaient vu probablement des bijoux grecs, et peut-être avaient-ils subi déjà l'influence hellénique : on s'expliquerait ainsi les caractères presque ptolémaïques de la collection. On sait combien

1. Voir plus haut, p. 186-188 et fig. 57, l'épervier du Louvre.

les bijoux saïtes sont rares; le Louvre seul en possédait qui sortissent de l'ordinaire, les deux attaches de collier en forme de vaisseau achevées par M. G. Bénédite il y a quelques années. La momie de Zannehibou a comblé cette lacune dans les séries de Gizéh, et, grâce à elle, nous connaissons maintenant que l'orfèvrerie ne le cédait en rien aux autres arts, lors de la dernière renaissance égyptienne. Ajoutons que ces bijoux, bien que recueillis sur une momie et fabriqués pour elle, ne sont pas, comme c'est le cas trop souvent, des bijoux de mort, gracieux de couleur et de dessin, mais montés trop faiblement pour résister à l'usage si un vivant les avait portés. Ce sont, comme les bijoux de Ramsès II au Louvre¹, comme ceux de la reine Ahhotpou à Gizéh, des bijoux réels, identiques de tout point aux bijoux de la vie journalière, sauf peut-être en ce qui concerne le choix des sujets.

Telle est cette trouvaille qui termina heureusement notre campagne de Saqqarah. Toutes les pièces en étaient noyées

dans le bitume, et ce n'a pas été un mince mérite à M. Barsanti que de les découvrir et de les dégager l'une après l'autre. Plusieurs puits, vierges aussi, nous attendent dans le même endroit sous quinze ou dix-huit mètres de sable, et j'ai bon espoir que les fouilles de l'an prochain nous réservent des surprises aussi heureuses que celles de cette année.



FIG. 99

L'âme vue de face.



FIG. 100

L'âme vue de dos.

1. Voir plus haut, p. 179-188 du présent volume, l'article consacré à ces bijoux de Ramsès II.

SUR UNE CHATTE DE BRONZE ÉGYPTIENNE

APPARTENANT A M. BARRÈRE¹

Cette belle chatte en bronze (fig. 101, p. 265) fut achetée au Caire, en 1884, par M. Barrère, alors agent et consul général de France en Égypte. Elle appartient à cette innombrable famille de chats qui sortit soudain des ruines de Tell Bastah vers 1878 et qui se dispersa, en quelques années, dans le monde entier. Elle mesure 41 centimètres de haut, et, si elle n'est pas des plus grandes qu'on découvrit alors, du moins elle dépasse de beaucoup la moyenne. Toutefois, la taille ne fait pas son mérite principal : les Égyptiens qui, les premiers, apprivoisèrent le chat, l'avaient étudié de si près qu'ils exprimaient ses allures avec un bonheur étonnant. La chatte de M. Barrère est assise bien d'aplomb sur son train de derrière, regardant droit devant elle, dans l'attitude satisfaite de la bête qui a rempli tout son devoir et qui n'a rien à se reprocher; le socle en bois auquel elle était attachée manque, mais le tenon de métal qui l'y fixait est encore en place et le corps est en parfait état de conservation. Elle a été coulée d'une seule pièce autour d'un noyau de sable qui a disparu, puis retouchée au burin et à la lime, enfin polie; elle n'a pas souffert de son long séjour en terre, et l'on peut juger aussi nettement de ses qualités ou de ses défauts que si elle avait été fabriquée la veille. C'est une belle pièce, d'un dessin très

1. Publié dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1902, t. XI, p. 377.

sûr et d'une exécution soignée. L'artiste ne s'est pas attardé à y multiplier les détails et il a simplifié les plans; mais la vigueur de la ligne, le caractère robuste et puissant de l'exécution font de son œuvre un morceau de premier ordre. C'est merveille de voir avec quelle habileté spirituelle il a su exprimer les caractères de la race et sa physionomie. La hanche est large et ronde, le dos souple, le cou mince, la tête fine, l'oreille droite; c'est la chatte égyptienne dans toute son élégance, telle qu'on la rencontre chez les fellahs de nos jours, où le croisement avec les espèces étrangères ne l'a point déformée.

Elle était une déesse de bonne maison, Bastît, dont le culte florissait surtout à l'est du Delta, et elle est figurée très souvent ou nommée sur les monuments, sans qu'ils nous renseignent assez sur ses mythes et sur son origine. Elle était alliée ou apparentée au Soleil, et on l'en disait tantôt la sœur ou la femme, tantôt la fille. Elle remplissait parfois un rôle bienfaisant et gracieux, protégeant les hommes contre les maladies contagieuses ou contre les esprits mauvais, et les égayant par la musique de son sistre; elle avait aussi ses heures de perversité traîtresse, pendant lesquelles elle jouait avec ses victimes comme avec la souris, avant de les achever d'un coup de griffe. Elle habitait de préférence la ville qui portait son nom, Poubastit, la Bubaste des écrivains classiques. Son temple, auquel Chéops et Chéphrèn avaient travaillé dans le temps qu'ils construisaient leurs pyramides, avait été rebâti par les Pharaons de la XXII^e dynastie, élargi par ceux de la XXVI^e, et, lorsque Hérodote le visita, vers le milieu du v^e siècle avant notre ère, il le jugea l'un des plus remarquables qu'il y eût alors dans les parties de l'Égypte qu'il avait parcourues. Il s'élevait au centre de la ville, à l'extrémité de la Place du Marché, et deux canaux le baignaient, larges chacun de cent pieds et ombragés d'arbres; ils couraient sans se rejoindre, l'un à droite, l'autre à gauche de l'édifice, et ils l'enfermaient dans une sorte de presqu'île artificielle. Les voyageurs, avant même d'y pénétrer, plongeaient leurs regards par-dessus



FIG. 101
Chatte en bronze de l'Âge saite.
Collection Barrère.

l'enceinte, jusque dans les cours extérieures, car Bubaste avait subi le sort de beaucoup de grandes cités de l'Égypte; au cours des siècles, son sol s'était exhaussé de telle manière que les fondations des maisons récentes avaient un niveau supérieur à celui des terrasses du sanctuaire. Un grand mur, décoré de tableaux comme le mur extérieur du temple d'Edfou, enveloppait le téménos. Les fêtes de Bastit y attiraient les pèlerins de toutes les parties de l'Égypte, de même qu'aujourd'hui celles de Sidi Ahmed el-Bédaoui à la foire moderne de Tantah. Les gens de chaque village s'entassaient dans de grands bateaux pour s'y rendre, les hommes et les femmes pêle-mêle, avec la ferme intention de s'amuser tout le long du chemin, et ils ne faillaient pas à leur résolution. Ils charmaient les loisirs de la navigation par des chansons sans fin, chansons amoureuses autant, sinon plus, que dévotes, et il ne manquait jamais parmi eux de joueurs de flûte et de batteuses de castagnettes pour appuyer ou rythmer les voix. Chaque fois qu'on passait devant une ville, on approchait du rivage aussi près qu'on le pouvait sans aborder, et là, tandis que l'orchestre redoublait de bruit, les passagers lançaient des volées d'injures et de propos grossiers aux femmes qui se tenaient sur la berge : celles-ci rétorquaient d'autant, et quand elles arrivaient à bout de paroles, elles se troussaient haut et se trémoussaient indécemment par manière de réponse. On dit à Hérodote que sept cent mille personnes, tant hommes que femmes, sans compter les petits enfants, allaient ainsi à Bubaste tous les ans. L'entrée au temple ne les calmait pas, loin de là. Ils sacrifiaient force victimes avec une piété sincère et joyeuse, puis ils buvaient ferme du matin au soir et du soir au matin, tant que la fête n'était pas terminée : on y consommait plus de vin en quelques jours qu'on ne faisait pendant le reste de l'année.

La plupart des pèlerins, avant de retourner chez eux, tenaient à laisser aux pieds de Bastit un souvenir de leur visite. C'était une stèle votive avec une belle inscription et un tableau qui montrait le dona-

teur en adoration devant sa déesse. C'était une statuette en faïence bleue ou verte, ou, pour les riches, en bronze, en argent, parfois en or : la déesse y paraissait debout, assise, accroupie, avec un corps de femme et une tête de chatte, un sistre ou une égide à la main. C'étaient, surtout à l'époque grecque, des figures en bronze ou en bois peint et doré, surmontées d'une tête de chatte en bronze. Beaucoup étaient de grandeur naturelle et modelées avec un art précieux ; elles avaient des yeux en émail, un collier doré au cou, des boucles aux oreilles, des amulettes sur le front. Il arrivait parfois qu'un pèlerin, ayant vu mourir dans sa maison une chatte domestique qu'il vénérât particulièrement, l'embaumait selon les rites : il emportait la momie avec lui, et, parvenu à Bubaste, il l'enfermait dans une de ces figures qu'il consacrait. Ces objets disparates, d'abord déposés quelque part dans le temple, l'auraient encombré promptement si l'on n'y avait porté remède. On les empilait provisoirement au fond de l'une des chambres secondaires, puis on les rejetait au dehors, et là leurs fortunes étaient diverses. Je ne crois pas calomnier les prêtres égyptiens en disant que ce leur eût été un gros chagrin de laisser perdre tant de dons précieux sans essayer d'en tirer un profit honnête. Les figures d'or et d'argent ne duraient guère ; elles repassaient vite au creuset et il en ressort peu des ruines, mais le cuivre et le bronze étaient si abondants qu'on n'eût pas gagné gros à fondre les chattes. On triait donc la masse des bronzes, et tandis qu'on en gardait une part, les plus beaux sans doute ou ceux qui portaient des inscriptions, on revendait le reste à de nouvelles générations de pèlerins qui, à leur tour, les offraient en bonne forme. Si fréquemment qu'on en agit ainsi, l'afflux était considérable, et l'on était obligé assez vite de se débarrasser des pièces qui avaient été d'abord mises en réserve. On les enfermait dans des caves ou dans des fosses creusées exprès, véritables *favissæ* analogues à celles des temps classiques¹ : elles s'y accumulaient par milliers, grandes ou

1. Sur ces *favissæ* voir plus haut, p. 91-92, ce qui est dit de la *favissa* de Karnak.

petites, en bois ou en bronze, les unes intactes et fraîches comme au premier jour, les autres faussées, pourries, oxydées déjà et sans valeur. Ces cachettes furent bientôt oubliées, et le dépôt qu'elles contenaient y dormit hors de l'atteinte des hommes, jusqu'au jour où les hasards d'une fouille les ramenèrent à la lumière.

L'une d'elles nous a restitué la chatte de M. Barrère. Dire précisément à quelle époque elle y fut enfouie, on ne le peut plus : les gens qui l'ont trouvée étaient des chercheurs d'engrais nitré ou des marchands d'antiquités qui n'ont eu garde de divulguer les circonstances et le site de leur découverte. Pourtant, à en juger par la rondeur de certaines formes et l'aspect du bronze, on reconnaît le style de la seconde époque saïte, et l'on doit attribuer le morceau, soit aux Nectanébo, soit aux premiers Ptolémées, d'une manière générale au ^{iv}^e siècle avant notre ère ou au début du ⁱⁱⁱ^e. C'est le moment, en effet, où le culte de Bastit et de ses formes secondaires, Pakhait, Mait, fut le plus populaire, celui où fut établi, près de Spéos-Artémidos, le plus étendu des cimetières de chats qui subsistent en Égypte. Le faire en est d'ailleurs purement égyptien, et l'on n'y remarque rien qui trahisse une influence grecque.

SUR UNE TROUVAILLE DE CHATS

FAITE EN ÉGYPTÉ¹

Les journaux anglais ont annoncé, et les journaux français à leur suite, qu'un navire avait débarqué récemment à Londres 180.000 momies de chats égyptiens. Depuis longtemps déjà, des industriels de diverses nationalités font métier de rechercher les cimetières d'animaux sur tout le sol de l'Égypte, et d'en exporter les os en Europe où ils sont employés comme engrais. Il y a quelques années, une pleine nécropole de singes a été expédiée en Allemagne pour fumer des champs de betteraves. Les chats de cette année ont été, paraît-il, découverts près de Béni-Hassan; ils étaient empilés au hasard dans une sorte de caverne où un fellah en quête d'antiquités pénétra le premier. Il y a, en effet, à quelque distance au sud des hypogées de Béni-Hassan, au lieu que les géographes grecs appelaient Spéos-Artémidos, une chapelle creusée dans le roc et consacrée par les rois de la XVIII^e et de la XIX^e dynastie à une déesse locale, corps de femme et tête de chatte ou de lionne, qui s'appelait Pakhit. C'est en cet endroit que se trouvait le dépôt récemment exploité, et les chats qui y reposaient ont dû vivre dans le voisinage sous la protection de leur cousine la déesse. Des cimetières du même genre existaient partout où l'on adorait une divinité à type félin, lion, tigre ou chat. Le plus célèbre

1. Publié dans *La Nature*, 1890, t. XXXV, p. 273-274.

était à Bubastis, dans le Delta, où les chercheurs d'antiquités l'ont déblayé il y a environ trente-sept ans¹. Les momies de chats y étaient enfouies dans des *favissæ*, dans des fosses profondes, les unes simplement enveloppées de bandelettes, les autres renfermées dans de petits cercueils reproduisant l'image de la bête. Tels de ces cercueils sont tout entiers en bois revêtu de stuc blanc, doré, peint de couleurs vives; tels sont en bronze, tels autres ont le corps en bois et la tête en bronze, avec des boucles d'or passées aux oreilles et des incrustations d'or sur le front et dans les yeux. Des statuettes de chats de différentes tailles, des images de la déesse Bastit à tête de chatte, ou du dieu Nofirtoumou, sont mêlées aux momies. C'est de là que venaient ces milliers de chats en bronze, grands et petits, dont tous les antiquaires de l'Europe et du Caire ont été pourvus si abondamment de 1876 à 1888. La maîtresse chatte que l'on voit ci-dessous (fig. 102) et qui habite aujourd'hui une des vitrines de la *Salle divine*, au Musée du Louvre, est un type accompli de l'espèce, longue, mince de dos, large de l'arrière-train, tête fine et bien coiffée, des anneaux aux oreilles, un collier au cou et un petit scarabée plaqué sur le crâne; l'artiste qui l'a modelée a su rendre avec vérité l'allure souple et la physionomie délibérée de son modèle.

Les chats qui sont représentés sur les monuments ou dont on recueille les momies en Égypte n'étaient pas de la même race que notre chat domestique. Les savants qui les ont étudiés, et Virchow récemment encore, sont unanimes à y reconnaître le chat à manchettes *Felis maniculata* et le *Felis chaus*. L'Égypte en avait apprivoisé des individus, mais elle n'avait pas domestiqué l'espèce entière. On en voit quelquefois sur les bas-reliefs qui sont assis gravement auprès de leurs maîtres. On affirme même assez communément qu'on les employait à chasser surtout les oiseaux dans les marais, et l'on cite

1. Voir plus haut, p. 268-269, ce qui est dit des *favissæ* de Bubastès.

à l'appui, depuis Wilkinson, un assez grand nombre de peintures murales où ils s'en vont par les roseaux, dénichant des oisillons. J'avoue que cette interprétation ne me paraît pas correcte. Où les autres prétendent reconnaître des bêtes dressées à la chasse et agissant pour



FIG. 102
Chatte en bronze.
Musée du Louvre.

le compte de l'homme, je ne vois que des bêtes, apprivoisées ou non, parties en maraude et battant le buisson pour leur propre compte; c'est ainsi que nos chats domestiques guettent le moineau dans nos jardins et détruisent les nids dans nos parcs sans profit pour le maître. Les artistes égyptiens, très fins observateurs de ce qui se passait autour d'eux, ont reproduit les expéditions de leurs chats, comme ils ont noté tant d'autres détails pittoresques de la vie naturelle.

Si l'on examinait les 180.000 chats, — sans plus ni moins, — on y rencontrerait probablement une assez forte proportion d'ichneumons. L'ichneumon et le chat étaient toujours associés en Égypte : où il y a des momies de chats, on peut affirmer à coup sûr que les momies d'ichneumons ne sont pas loin. Chats ou ichneumons, j'espère qu'on n'emploiera pas le convoi tout entier à engraisser la terre, mais qu'on y choisira quelques beaux spécimens pour les musées d'antiquités et d'histoire naturelle : à en épargner quelques centaines, l'agriculture n'y perdra pas grand'chose et la science y gagnera certainement. Voici longtemps qu'on discute sur l'origine de notre matou ; les uns le tirent de l'Égypte, les autres de l'Europe même. Ce serait vraiment dommage si l'on ne profitait pas de tant de chats égyptiens pour essayer de donner une solution définitive à la question.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Avertissement	v
La statuaire égyptienne et ses écoles	1
Sur quelques portraits de Mycérinus	19
Tête de Scribe	39
Skhemka, sa femme et son fils	45
Le Scribe accroupi	53
Le nouveau Scribe du musée de Gizéh	59
Le Scribe agenouillé	69
Péhournowri	75
Le nain Khnoumhotpou	83
La cachette de Karnak et l'école de sculpture thébaine	91
La vache de Dêr-el-Bahari	121
La statuette d'Aménôphis IV	141
Sur quatre têtes de Canopes	147
Une tête du Pharaon Harmhabi	165
Le colosse de Ramsès II à Bédéréhéin	173
Les bijoux égyptiens du Louvre	179
Le trésor de Zagazig	189
Trois statuettes en bois du musée du Louvre	217
Sur un fragment de statuette thébaine	225
La dame Touï du Louvre et la sculpture industrielle sur bois en Égypte	233
Quelques cuillers à parfum	241
De quelques statuettes en basalte vert de l'époque saïte	247
Sur une trouvaille de bijoux saïtes faite à Saqqarah	255
Sur une chatte de bronze égyptienne	263
Sur une trouvaille de chats faite en Égypte	271

PARIS
IMPRIMERIE HEMMERLÉ & C^{ie}
RUE DE DAMIETTE, 2, 4 ET 4 *bis*.





**PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS PO**

UNIVERSITY OF TORONTO LIB

N
5350
M35
1912
C.1
ROBA

